Schillers Malteser.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität zu Tübingen

vorgelegt

von

Adolf Beyer
aus Cöln.

ACAD.
LEGD. BAT.
BIBL.

Tübingen
Druck von H. Laupp jr
1912

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

Referent Professor Dr. Hermann Fischer
18. Januar 1912.

Meinem Oheim

Hermann Link

Pfarrer in Sechtem

und meiner Mutter **Gertrud,** geb. Link

gewidmet.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Einleitung	1
I. Die Entwicklung des Stoffes bis zum Jahre 1796	4—24
Zeugnisse für die Beschäftigung mit den Maltesern	4
Die Quelle Schillers	6
Die griechische Form. Das Freundschaftsmotiv	7
Die ältesten Fragmente	9
Die Anordnung von Fragment 1—3	14
Stellung der Bruchstücke 4, 5 und 7 im Plane	15
Der älteste Entwurf in seinem Verhältnis zur Quelle	18
II. Der einfache Plan des Jahres 1797 und seine Wandlungen bis 1801	25—51
Die Arbeit an den Maltesern 1797/98	25
Fragment 13	25
Fragment 6	30
Beschäftigung mit den Maltesern im J. 1799 (Fr. 8, 9, 10, 12)	36
Neue Aufnahme des Freundschaftsmotivs in den Plan	43
Fragment 11	47
III. Versuch der Vollendung der Malteser im J. 1801	51—66
Beschäftigung mit dem Plane	51
Reichere Ausgestaltung des Stoffes	52
Erwägungen über die Einheit der Handlung (Fr. 15 und 16)	54
Das große Szenar der Malteser (Fr. 18)	56
Ausgeführte Szenen (Fr. 23—26)	65
IV. Versuch einer völligen Umgestaltung der Peripetie	66—75
Beschäftigung mit dem Stoffe im Jahre 1803	66
Fragment 17	67
Umformung des Szenars 18	68
Das letzte Szenar des Stückes (Fr. 20)	70
Neue Bedenken gegen die Durchführung der Handlung (Fr. 22 und 21)	72
Schlußwort	75
Anhang (Uebersicht über Charlotte Schillers Abschrift)	76

Die Malteser nehmen unter den Dramenfragmenten Schillers eine hervorragende Stelle ein. Schiller hat sich mit dem Plane vom Jahre 1788 bis 1803 beschäftigt; so lange hat ihn kein andrer Stoff gefesselt. Er muß für ihn etwas besonders Anziehendes besessen haben, daß er immer wieder zu ihm zurückkehrte.

Es ist gerade die Zeit der reichsten Entwicklung des Dichters, durch die ihn der Malteserstoff begleitete. In der stürmischen Zeit des Don Karlos wurde er auf ihn aufmerksam und ergriff ihn sofort mit ganzer Seele. Als die Muse lange Jahre schwieg und der Dichter hinter dem Gelehrten zurücktreten mußte, gehörten die Malteserpapiere zu den wenigen poetischen Arbeiten, die hier und da in die Hand genommen wurden. Sie sind fast der einzige Stoff, der aus dieser Zeit philosophischer und historischer Studien in die glanzvolle Periode des reifen Schaffens hineinragt. Und auch weiter wird die Vollendung des alten Planes fast nach Beendigung eines jeden Dramas wieder bedacht, vom Wallenstein angefangen bis zur Braut von Messina.

So haben diese Papiere eine lange Entwicklung des Dichters gesehen. Wer erkennen will, wie sich Schiller in jüngeren Jahren und wie später zu seinen Stoffen verhielt, wird die verschiedenen Phasen der Malteserdichtung nicht vernachlässigen dürfen. Drei vollständige oder fast vollständige Szenare und eine Uebersicht über die Akte des Stücks sind in den Bruchstücken erhalten; alle vier liegen längere Zeit auseinander und zeigen bedeutsame Unterschiede.

Von den andern Plänen Schillers unterscheiden sich die Malteser von Anfang sehr. Es soll eine einfache heroische Handlung sein nach griechischem Muster. An dieser Absicht hat Schiller festgehalten, solange er sich mit dem Stoffe beschäftigt hat. So erscheinen die Malteser als eine Vorstufe zur Braut von Messina. Ihr hat der Dichter das antike Gewand umgeworfen, das für die Malteser ursprünglich bestimmt war. Doch sind beide Stücke ihrem Inhalt nach so verschieden, daß von dem einen aus kein Schluß

möglich ist, wie etwa dem andern das fremde Kleid gestanden hätte.

Unter den Zeitgenossen, die für klassische Kunst eintraten, fand Schillers Plan lebhaften Beifall. Körner, W. von Humboldt, vor allem Goethe versprachen sich viel von diesem Stoffe und ermunterten Schiller, das Stück zu vollenden. Selbst der Herzog, dessen Neigungen zum französischen Klassizismus der Plan entgegenkam, nahm Anteil an der Arbeit. Wenn sie trotzdem schließlich unvollendet blieb, so müssen es wohl tiefliegende Schwierigkeiten gewesen sein, die dies verschuldeten. Sonst hätte Schillers rastlose Arbeitskraft sie sicher bewältigt.

Nach Schillers Tode hat es lange gedauert, bis die Malteserfragmente ordentlich veröffentlicht wurden, die hierin das Schicksal des übrigen dramatischen Nachlasses teilten. Der Freund Körner, der gerade an diesem Stoffe so lebhaft teilgenommen hatte, hielt sie zwar für wert, weiteren Kreisen bekannt zu werden; aber zu einer brauchbaren Ausgabe kam es nicht. Dazu war die Zeit noch nicht reif. Immerhin erschienen unter den dramatischen Bruchstücken, die Körner in die Ausgabe von 1815 aufnahm, auch Teile der Malteser. Vor allem war darunter ein ausführliches Szenar, das aber kein bestimmtes Bruchstück mit des Dichters Worten wiedergab. Vielmehr hatte Körner verschiedene Bruchstücke zu einem Ganzen zusammengearbeitet, ohne dabei die Worte des Dichters ängstlich zu schonen. In den Ausgaben ging das Szenar unter Schillers Namen. Im ganzen hat Körner einen guten Einblick in den Plan des Freundes gegeben, wie er sich gestaltet hatte, als er der Vollendung am nächsten war. Einen Begriff von der Reichhaltigkeit der nachgelassenen Fragmente und von der Entwicklung des Stoffes konnte man aber aus dieser Veröffentlichung nicht gewinnen.

Nachträge gaben in späteren Jahren Boas, Hoffmeister und Schillers Tochter Emilie von Gleichen-Rußwurm. Doch erst Karl Goedeke war in der Lage, bedeutend mehr zu veröffentlichen als Körner. Im ersten Bande des 15. Teiles seiner historisch-kritischen Ausgabe von Schillers Werken, der 1876 erschien, steht der größte Teil der erhaltenen Bruchstücke. Leider hat Goedeke sie ganz willkürlich geordnet, so daß seine Ausgabe für das Studium des dramatischen Nachlasses unbrauchbar ist. Unter Goedekes Verfahren hatten noch mehr als die andern Bruchstücke die Malteser gelitten. Denn ihre Bearbeitung erfordert besondere Sorgfalt, weil

für viele Papiere die Originale verloren gegangen sind und man auf eine Abschrift Lotte Schillers angewiesen ist.

Nach Goedeke hat sich eingehend und mit weit besserem Erfolge Gustav Kettner mit Schillers Dramenfragmenten beschäftigt. Die Arbeiten dieses um Schillers dramatischen Nachlaß verdientesten Forschers, der überall auf die Handschriften zurückgegriffen hat, sind auch für die Malteser grundlegend [1]). Kettner besorgte auch die maßgebende kritische Ausgabe von Schillers dramatischem Nachlaß [2]), deren zweiter Band, der die Malteser enthält, 1895 in Weimar erschien.

Die folgende Arbeit verdankt, was die Ordnung der Fragmente, ihre Erklärung, ihr Verhältnis zur Quelle Schillers, die Zeugnisse für die Beschäftigung mit dem Stoffe angeht, wie der Kundige leicht erkennen wird, Kettners Arbeiten das meiste. Sie untersucht, Kettners Angaben immer sorgfältig prüfend, noch einmal die Entwicklung von Schillers Plan von seinen Anfängen und bestätigt dabei teils Kettners Ergebnisse, teils kommt sie auch zu andern Resultaten. Neu verglichen worden ist dabei Schillers Quelle und auch die Handschriften, die dem Verfasser durch B. Suphans (†) Güte zugänglich waren.

Um die Masse des Stoffes übersehen zu können, ist es nötig, gewisse Fragmente zu Gruppen zusammenzufassen, wie dies auch Kettner in seiner Weimarer Ausgabe getan hat. Eine Ordnung nach der Zeit der Entstehung, die am nächsten liegt, läßt sich mit auch nur einiger Sicherheit nicht durchführen, da eine genaue Bestimmung dieser Art nur bei wenigen Bruchstücken möglich ist. So sucht man am besten nach inneren Kriterien. Es ergeben sich dann zunächst zwei große Gruppen, die sich auch zeitlich ungefähr abtrennen lassen. Bis ins Jahr 1796 zeigt sich noch wenig von griechischer Form in den Entwürfen; eher könnte man von einem Einfluß des französischen Klassizismus sprechen. In der zweiten Periode (1797—1803) wird alles typischer genommen, und vor allem die griechische Form strenger durchgeführt. Dieser zweite Hauptteil ist dann wieder in drei Abschnitte zerlegt worden, die sich mit

1) Weim. Vierteljahrschr. für Literaturgeschichte Bd. 4 (1891) S. 528 ff. — Schillerstudien (Beilage zum Jahresbericht der Königlichen Landesschule Pforta. Naumburg a. S. 1894) S. 28—32.

2) Kettner ist auch Bearbeiter der Auswahl des dramatischen Nachlasses im 8. Bande der Cottaschen Säkularausg. (1905), die wertvolle Einleitungen und Anmerkungen bietet.

Notwendigkeit aus dem Stoff ergeben. So erhält man im ganzen vier Abschnitte, deren Berechtigung im übrigen erst die weitere Ausführung zeigen kann.

I. Die Entwicklung des Stoffes bis zum Jahr 1796.

Zeugnisse für die Beschäftigung mit den Maltesern.

Schiller hat nicht wie Goethe genaue Tagebücher über sein Schaffen geführt, und die Beschäftigung mit den verschiedenen Stoffen ist daher bei ihm schwer zu verfolgen [1]). Auch in seinem Briefwechsel pflegte er nicht allzu viel über eigene Arbeiten zu erwähnen. So kann man sich über die äußere Entstehungsgeschichte der Malteser nicht in dem Grade genau unterrichten, wie es wünschenswert wäre. Alles, was in Betracht kommt, hat Kettner sorgfältig gesammelt (Weim. Vierteljahrschr. a. a. O.).

Die Idee der Malteser ist wohl noch während der Arbeit am Don Karlos in Schiller aufgetaucht. Wenigstens ergriff ihn damals die heldenmütige Verteidigung Maltas durch den Orden so mächtig, daß er den Marquis von Posa zum Malteserritter machte und ihn an dem Kampf vor Malta in hervorragender Weise teilnehmen ließ. Alba berichtet von ihm (III, 7):

„Marquis von Posa? — Recht! Das ist der kühne
Maltheser, Ihre Majestät, von dem
Der Ruf die schwärmerische Tat erzählte.
Als auf des Ordensmeisters Aufgebot
Die Ritter sich auf ihrer Insel stellten,
Die Soliman belagern ließ, verschwand
Auf einmal von Alkalas hoher Schule
Der achtzehnjähr'ge Jüngling. Ungerufen
Stand er vor la Valette. „Man kaufte mir
Das Kreuz", sagt' er; „ich will es jetzt verdienen".
Von jenen vierzig Rittern war er einer,
Die gegen Piali, Ulucciali
Und Mustafa und Hassem das Kastell
Sankt Elmo in drei wiederholten Stürmen
Am hohen Mittag hielten. Als es endlich
Erstiegen wird und um ihn alle Ritter
Gefallen, wirft er sich ins Meer und kommt
Allein erhalten an bei la Valette.
Zwey Monate darauf verläßt der Feind
Die Insel, und der Ritter kommt zurück,
Die angefangnen Studien zu enden.

1) Schillers Kalender (herausgegeb. von E. Müller, 2. Aufl. Stuttgart 1893) gibt nur für das letzte Jahrzehnt seines Lebens einige Notizen.

Für das Jahr 1788 liegen mehrere Zeugnisse dafür vor, daß Schiller eine Malteserdichtung im Kopfe trug. Am 26. Mai schreibt er an Körner, er habe neben dem Menschenfeinde ein anderes Theaterstück, wie der Schwabe sagt, an der Kunkel (Jonas II, 66)[1]). Der dritte Brief über Don Karlos, der im Juliheft des Teutschen Merkur gedruckt wurde, beginnt mit den Worten: „Sie wollten neulich im Don Karlos den Beweis gefunden haben, daß leidenschaftliche Freundschaft ein ebenso rührender Gegenstand für die Tragödie sein könne als leidenschaftliche Liebe, und meine Antwort, daß ich mir das Gemälde einer solchen Freundschaft für die Zukunft zurückgelegt hätte, befremdete sie." Es sind eben die Malteser, in denen die Freundschaft den Gegenstand der Tragödie bilden sollte. Im Jahre 1788 hat Schiller von dem Plane wohl kaum viel aufs Papier geworfen. Am 20. August schreibt er an Körner, er denke sich „an das Sujet, das er schon seit einem halben Jahre im Kopfe habe, jetzt zu machen" (Jonas II, 105). Doch daraus scheint nichts geworden zu sein. Denn am 2. Februar 1789 schreibt er an Körner: „Jetzt quält es mich schon fast den ganzen Winter, daß ich mich nicht an das Schauspiel machen kann, das ich in Rudolstadt ausheckte. Es würde mich glücklich machen — und das, was mich jetzt beschäftigen soll, vielleicht jahrelang beschäftigen muß, ist von dem Lichtpunkte meiner Fähigkeiten und Neigungen so himmelweit entlegen" (Jonas II, 217). In den folgenden Jahren finden sich kaum Hinweise auf den Plan. Sie genügen aber, um zu bezeugen, daß Schiller dem Stoff sein Interesse bewahrte. Neben die Malteser tritt seit 1791 der Plan des Wallenstein, ohne daß Schiller sich zunächst für den einen oder für den andern Stoff entschiede. Stärker tritt der Malteserplan wie es scheint, seit dem Jahre 1793 wieder hervor. Wallenstein und Malteser laufen dann nebeneinander, bis schließlich der erstere den Sieg davonträgt. Die Zeugnisse, die Kettner (Vjschr. a. a. O. S. 533 ff.) anführt, beweisen aber, daß Schiller sowohl im Jahr 1794 wie im folgenden Jahre an die Vollendung der Malteser gedacht hat. Am 21. März 1796 entscheidet er sich endgültig für den Wallenstein (Jonas IV, 431). In der nächsten Zeit beschäftigte er sich mit den Maltesern nur zuweilen, wenn er von der Arbeit am Wallenstein ausruhte.

1) = Fritz Jonas, Schillers Briefe, Bd. II S. 66.

Die Quelle Schillers.

„Als ich vor einigen Jahren die Geschichte der niederländischen Revolution unter Philipp II. in Watsons vortrefflicher Beschreibung las, fühlte ich mich dadurch in eine Begeisterung versetzt, zu welcher Staatsaktionen nur selten erheben.“ So beginnt Schiller das Vorwort zur ersten Ausgabe der Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande (1788). Das Werk, von dem hier die Rede ist, brachte Schiller wohl auch den Malteserstoff zuerst nahe[1]). Seine eigentliche Quelle aber wurde Vertots Geschichte des Johanniterordens[2]), auf die er durch eine Anmerkung Watsons (am Schluß des 6. Buches) geführt werden konnte. Wann Schiller Vertot kennen lernte, läßt sich nicht feststellen. Kettner (Vjschr. a. a. O. S. 530 und Säkularausgabe S. 169) glaubt, daß er wohl bald nach Watsons Quelle griff. Leitzmann dagegen (Euphorion, 4. Ergänzungsheft 1899 S. 87) will die Bekanntschaft mit dem Werk erst von 1790 an datieren. Viel kommt nicht darauf an, ob Schiller in der ersten Zeit Watson oder Vertot benutzt hat, da die Darstellung beider in der Hauptsache übereinstimmt und da von den erhaltenen Papieren kaum eines vor 1790 fällt. Auch läßt sich zeigen, daß schon in den ältesten Skizzen (von Fr. 2 an) Vertot herangezogen ist (vgl. unten S. 12 Anm. 2)[3]).

1) Watson: Histoire du regne de Philippe II, roi d'Espagne, Ouvrage traduit de l'Anglois. Amsterdam und Rotterdam 1777, zwei Bände.

2) Vertot: Histoire des Chevaliers Hospitaliers de S. Jean de Jerusalem Appellés depuis Chevaliers de Rhodes, et aujourd'hui Chevaliers de Malthe. Paris 1772, 7 Bände. Die von Schiller angestrichenen Stellen seines Exemplars, das heute Eigentum der Hamburger Stadtbibliothek ist, teilt Boxberger in Bd. 16 der Hempelschen Ausgabe (S. 74 ff.) mit. In dieser Arbeit wird zitiert nach einer ebenfalls siebenbändigen Pariser Ausgabe vom Jahre 1761.

3) Die Angaben der oben S. 4 zitierten Stelle des Don Karlos stimmen weder ganz zu Watson noch zu Vertot. Nach Watson geht am Entscheidungstage nur ein einziger Sturm vor sich, der 4 Stunden währt, bis nicht nur alle Ritter, sondern auch alle Soldaten gefallen sind, außer zwei bis drei, die sich durch Schwimmen retteten. Von dieser Rettung berichtet Vertot nichts. Dagegen kennt Watson keinen mehrfachen Sturm an diesem Tage, auch keinen Kampf um Mittag, während für Schillers Darstellung hier Vertot Anhaltspunkte bieten konnte, da er um 11 Uhr einen neuen Sturm beginnen läßt. Daß gerade noch 40 Ritter sich in St. Elmo befanden, findet sich weder bei Watson noch bei Vertot. Aus der Orthographie der Namen Schlüsse zu ziehen, ist nicht möglich, da Vertot verschieden schreibt z. B. bald Piali bald Pialy.

Die Erzählung Vertots im 12. Buche (= Watsons Buch 6) bot, wenn wir von allen Einzelheiten absehen, folgendes: Malta, der Sitz des Johanniterordens, ist von einer ungeheuren Türkenflotte belagert. Vor allem kommt es auf die Behauptung eines sehr isolierten und kaum haltbaren Forts St. Elmo an. Ist nämlich dies Fort gefallen, so können sich auch die übrigen Plätze Maltas nicht mehr halten. Dem Großmeister liegt daher alles daran, St. Elmo zu verteidigen, bis Entsatz vom spanischen Vizekönig in Sizilien kommt. Anders denken die Ritter, die das Fort verteidigen. Sie halten es für nutzlose Mühe, auf einem doch dem Untergang geweihten Posten standzuhalten. In mehreren dringenden Gesandtschaften verlangen sie vom Großmeister, er möge sie abberufen und das Fort aufgeben. Als la Valette auch der letzten Gesandtschaft mit aller Entschiedenheit ihre Bitte ausschlägt, erklären ihm die Ritter in einem Briefe, lieber in einem Ausfalle sterben zu wollen, als länger auf dem gefährdeten Posten auszuharren. Von drei Kommissaren, die la Valette zur Besichtigung der Werke nach St. Elmo sendet, erklärt einer, Castriot mit Namen, das Fort sei noch haltbar. La Valette will darauf neue Ritter, die sich ihm freiwillig anbieten, nach St. Elmo schicken und die widerspenstige Besatzung abberufen. Die so beschämten Ritter bitten bleiben zu dürfen, was ihnen der Großmeister erst nach einigem Zögern gestattet. So bleibt die Besatzung, bis endlich die Türken das Fort im Sturm nehmen, wie es nicht anders zu erwarten war. Die Ritter fallen bis auf den letzten Mann. Aber der Großmeister hat durch seine Festigkeit erreicht, daß die Türken, ehe sie an die Belagerung des Hauptplatzes von Malta denken können, schon große Verluste und eine lange Verzögerung erlitten haben.

Außer dieser Grundlage der Handlung hat Schiller, wie sich zeigen wird, noch viele Einzelheiten von Vertot übernommen.

Die griechische Form. Das Freundschaftsmotiv.

Zwei Punkte, die den Malteserstoff von Anfang charakterisieren, sind noch vor Eintritt in die Besprechung der Fragmente kurz zu betrachten. Es sind die Motive, die dauernd für den Stoff die wichtigsten blieben, die griechische Form und das Freundschaftsmotiv. Gerade um die Zeit des ersten Auftauchens des Malteserplanes lagen beide Gedanken Schiller sehr nahe.

Schon im Don Karlos hatte er sich der klassischen Form sehr genähert. In den folgenden Jahren begann eine ernstliche Be-

schäftigung mit den Alten. Insbesondere vertiefte er sich während der Volkstädter Idylle (Mai bis August 1788) in die Antike, also gerade zu der Zeit, da die Idee der Malteser zuerst in ihm aufstieg (vgl. oben S. 5). Er will zwei Jahre lang nichts Modernes mehr lesen. Neben das Studium trat bald die Uebung. Anders als in der Jugend übersetzte er Teile der Aeneis. Mit Bürger wird ein Wettkampf verabredet, eine Uebertragung Homers. Wichtiger sind die dramatischen Nachbildungen. Euripides aulische Iphigenie übersetzt Schiller im Jahr 1789, später ein Drittel der Phönissen. Noch mehr wollte er übertragen, so Aeschylos' Agamemnon. Noch bis 1794 beschäftigte sich Schiller so. Das alles hatte natürlich auf die eigene Produktion großen Einfluß. Daneben trat das bedeutende Einwirken Goethes, mit dessen Iphigenie sich Schiller eingehend beschäftigte. So lag der Gedanke nahe, auch selbst einmal ein Stück nach griechischem Muster zu verfassen. Schon im Jahr 1788 kam Schiller auf diesen Gedanken, eben bei Gelegenheit der Malteser. Am 20. August schreibt er an Körner: „Ein anderes Sujet (vorher ist vom Menschenfeinde die Rede) habe ich schon seit einem halben Jahre im Kopfe, das weit einfacher ist und durch eine feine Behandlung äußerst viel gewinnen kann. An dieses mache ich mich jetzt; versteht sich, daß ich es einige Monate erst bei mir kochen lasse. Es ist einer griechischen Manier fähig, und ich werde es auch in keiner andern ausarbeiten" (Jonas II, 105). Diesen Gedanken hat Schiller während der ganzen Arbeit an den Maltesern festgehalten, allerdings zunächst noch unvollkommen durchgeführt.

Schiller ist immer ein hoher Verehrer und Lobredner der Freundschaft gewesen. Reich ist besonders die nächste Zeit nach 1785 an Bekenntnissen dieser Art. In Gedichten und Briefen wird die Freundschaft geradezu enthusiastisch gepriesen[1]). Bedeutsam tritt sie daher auch im Hauptwerk dieser Zeit, dem Don Karlos, hervor. Mehr Raum noch sollte ein Freundespaar in den Maltesern einnehmen. Das wurde öffentlich im Eingang des dritten Briefes über Don Karlos (angeführt oben S. 5) ausgesprochen. Wirklich findet sich im ältesten Plane Schillers im Mittelpunkt die Freundschaft zweier Ritter. Wie dies wichtige Motiv gleich zu Anfang Wandlungen erfährt, zeigen die ersten Fragmente, in deren Betrachtung wir jetzt eintreten.

1) Belege z. B. bei Boxberger (Hempelsche Schillerausgabe Bd. 16) in der Einleitung zu den Maltesern S. 62—67.

Die ältesten Fragmente (1—5).

Fr. 1—5 sind enge untereinander verwandt. Es sind ohne Zweifel die ältesten erhaltenen Fragmente. Ihre Zusammengehörigkeit beweist schon der äußere Umstand, daß bei allen ähnliches Papier benutzt ist, und zwar Quartbogen. Leider ist nur ein Teil dieser Bruchstücke im Original erhalten, was gerade bei diesen älteren Papieren zu bedauern ist, deren Anordnung daher recht unsicher ist. Kettners Folge ist von zwei Seiten angezweifelt worden: für Fr. 1 und 2 von Leitzmann (Euphorion 4. Ergänzungsheft 1899, S. 80 ff.) und Seuffert (Gött. Gel. Anz. 1898, S. 562 ff.), auch für Fr. 4 hat Seuffert (a. a. O.) eine andere Ordnung als möglich hingestellt. Sehen wir zu, was die Handschriften ergeben, zunächst von

Fr. 1—3.

Fr. 1 und 3 (außer K. 2,2—26, wo man nur auf Lotte Schillers Abschrift angewiesen ist) bilden im Original einen zusammenhängenden Bogen (Doppelquartblatt); einen ebensolchen Bogen bildet Fr. 2. Fr. 1 + 3 ist paginiert (von späterer Hand, wie die meisten Malteserpapiere) 62, 63, 64, 65; S. 62, 63 bilden Fr. 1 (bis K. 2,2 und), S. 64, 65 Fr. 3; Fr. 2 ist paginiert 34, 35, 36 (die letzte Seite hat keine Ziffer). Alle diese Blätter haben einen gebrochenen Rand, der unbeschrieben ist, nur auf S. 34 steht die K. 3, 39 angegebene Marginalnotiz. Alle Seiten sind durchbeschrieben, nur S. 65 ist im letzten Viertel leer, S. 36 und 36ª ist unten ein kleiner Streifen (kaum ein Fünftel) unbeschrieben. Auf dem ersten Bogen (Fr. 1 + 3) ist ein deutlicher Unterschied in der Tinte wahrnehmbar zwischen Blatt 1 (p. 62, 63) und 2 (p. 64, 65); hier ist die Tinte blaß, dort ganz schwarz. Derselbe Tintenunterschied ist in Fr. 2 zu bemerken: in schwarzer Tinte ist geschrieben die ganze erste Seite (auch die Randbemerkung), von der zweiten Seite die Hälfte des links stehenden Personars (bis Barbarossa eingeschl.), endlich die dritte Seite (36) bis K. 4, 14 (einschl.). Im übrigen ist Fr. 2 in blasser Tinte geschrieben, so auch die Durchstreichungen (p. 35) in der l. Personenliste, die Besternung und der Name Hueskar (K. 3, 10). Weitere Tinten- und Schriftunterschiede in Fr. 1, 2, 3 lassen sich mit einiger Sicherheit nicht feststellen; was Leitzmann (a. a. O.) über den verschiedenen Duktus in Schillers Handschrift sagt, kann ich nicht bestätigen. Für möglich halte ich allenfalls noch, daß die Bemerkungen, die von K. 5, 15 an folgen, später fallen als das Vorhergehende; ferner daß K. 4, 23 ff. später als das Vorangehende fällt. In Lotte Schillers Abschrift bilden Fr. 1 + 3 ein loses Einzelblatt (Blatt 16, vgl. die Uebersicht S. 77); auf der Vorderseite steht Fr. 1, auf der Rückseite Fr. 3. Von Fr. 2 finden sich in der Abschrift auf Blatt 14 b unten vier Zeilen (vgl. unten S. 16), das übrige auf Blatt 15, das mit 14 einen zusammenhängenden Bogen bildet. Die Personare (K. 3, 8 ff.), also die ganze Seite 35 des Originals, fehlen in der Abschrift. Ein Versuch, die Bogenlage von Fr. 1—3 zu rekonstruieren, muß also damit rechnen, daß bei

den im Original verlorenen Teilen die Abschrift nicht alles wiederzugebe braucht.

Fr. 1 gibt eine Uebersicht über die ganze Handlung des Stückes im Anschluß an die Quelle. Doch weicht Schiller in zwei wichtigen Punkten von ihr ab. Weder Watson noch Vertot berichten, daß das Verlangen der Besatzung von St. Elmo, von ihrem Posten abberufen zu werden, auch von den übrigen Mitgliedern des Ordens unterstützt worden sei. Sie kennen daher auch keine Meuterei im Orden, und auch die jüngeren Ritter treten bei ihnen in keiner Weise hervor. Erst aus einer späteren Zeit der Regierung la Valettes, nach dem Abzug der Türken, berichtet Vertot von Unruhen, die innerhalb des Ordens sich erhoben (Vertot Bd. V S. 122 und 123). Sie gehen aus von jungen spanischen Rittern; die Rebellen stürmen in den Rat, der unter dem Vorsitz la Valettes über sie zu Gericht sitzt. Dann fliehen sie auf die See und retten sich nach Sizilien. Sie werden des Ordenskleides beraubt und für den Fall der Festnahme zu ewigem Kerker verurteilt. Diese Stelle und ähnliche Berichte Vertots von Unruhen im Orden (im 2. und 3. Bande) mögen die Anregung zur Einführung der Meuterei in die Handlung gegeben haben. Auch für das Freundespaar bot Vertot ein Vorbild[1]); allerdings wissen weder Watson noch Vertot von dem Eingreifen eines Freundespaares bei Gelegenheit der Belagerung von St. Elmo. Es entsprang aus Schillers tiefster Seele, wenn er von Anfang die beiden Freunde mitten in die Handlung stellte. Beide von Schiller in den von Vertot überlieferten Stoff neu eingeführten Motive, die Meuterei im Orden und die Freundschaft zweier Ritter, sind schon in Fr. 1 eng miteinander verknüpft: der eine der beiden Freunde, Gondy, ist der Anführer eines Teils der Ritter, nämlich der jungen Ritter. Gondy ist über den Großmeister aufgebracht, weil er ihm die Schuld beimißt, daß sein Freund St. Hilaire sich auf dem gefährdeten Posten St. Elmo befindet. Er erregt eine vollständige Meuterei im Orden. La Valette entdeckt die Verschwörung mit Hilfe eines deutschen Ritters F. v. Stein. Gondy wird zur Strafe für seinen Frevel, wie es scheint, zum Ausschluß aus dem Orden verurteilt.

Der Inhalt des Dramas wäre demnach: Gondy läßt sich aus Liebe zu seinem Freunde zu schwerem Verstoß gegen die Ordensregel hinreißen und findet dafür seine Strafe. Hier ist die Freundschaft, wie dies die Stelle im dritten Briefe über Don Karlos aus-

1) Ueber diesen Punkt S. 12.

spricht, der Haupthebel der Handlung. Der eine Freund St. Hilaire ist hier nicht, wie in den späteren Skizzen, mit la Valette verwandt. Das ist, wie in Fr. 1 die Handlung durchgeführt wird, nicht nötig, ja schlecht möglich.

Von den Voraussetzungen des Fr. 1 weicht Fragment 2 stark ab. Obgleich dies Bruchstück im Original erhalten ist, erweckt es doch Schwierigkeiten, worauf schon Seuffert und Leitzmann hingewiesen haben. Das Fragment ist in zwei oder wohl noch mehr Teile zu zerlegen, die offenbar zu verschiedenen Zeiten niedergeschrieben wurden und daher auch einzeln zu betrachten sind. Zwei Teile werden schon durch den oben S. 9 angeführten deutlich erkennbaren Tintenunterschied geschieden. Berücksichtigt man daneben noch innere Kriterien, so ergeben sich folgende Teile. Zuerst wurde die erste Seite beschrieben (p. 34 im Original); hier heißen die Freunde, schon etwas von Fr. 1 abweichend, Gondy und Saintfoix. Der zweite Teil von Fr. 2 umfaßt die ersten Hälften der beiden Innenseiten des Originals (p. 35, 36), und zwar die l. Hälfte von S. 35 bis Barbarossa (einschließlich) sowie S. 36 fast ganz (bis K. S. 4, 15). Von dem Personar auf S. 35 gehört hierher also nur die erste Hälfte der links stehenden Reihe. Erst später sind Namen durchstrichen und besternt worden. Dies beweist der Tintenunterschied und die Benutzung gestrichener Namen auf S. 36 (Hamilton, Saintfoix, Deuxponts). Die beiden nebeneinander stehenden Innenseiten 35 und 36 gehören demnach enge zusammen; die Personen der älteren Liste auf S. 35 erhalten auf S. 36 einige charakterisierende Bemerkungen (mit Ausnahme von la Valette, von Posa, Dieudonné, Chatillon, Barbarossa). Das Freundespaar heißt in dieser mittleren Partie Mercy und Saintfoix. Eine dritte Schicht stellt das auf S. 35 noch übrige, in blasser Tinte Geschriebene dar. Zunächst wurde die linke Liste vervollständigt (wenigstens bis K. 3, 24), dann mit ihrer Hilfe die rechts stehende zusammengestellt. Dabei wechselt das Freundespaar wieder seinen Namen (Sainthilaire. Bastard — La Roche. Freund). Die Namen, die aus dem links stehenden Verzeichnis hier aufgenommen wurden, sind dort besternt (außer Sainthilaire). Ob die noch übrigen Teile von Fr. 2 (K. 4, 14—4, 31) und Fr. 3 zu gleicher Zeit mit der zuletzt besprochenen Personenliste entstanden sind, läßt sich nicht bestimmt sagen. Daß das Personar jedoch mit diesen beiden Teilen verwandt ist, beweist der Name Montalto und die Rolle eines Intriganten, die beide hier erwähnt sind.

Der älteste Teil von Fr. 2 enthält nur Gedanken über den Schluß des Dramas. Schon in diesen ältesten Bruchstücken suchte sich Schiller ein Bild des ganzen Stückes zu machen, und es sind wohl Notizen über den Verlauf der früheren Handlung verloren gegangen. Die Bemerkungen setzen nach Niederwerfung der Meuterei im Orden ein. Die Einigkeit hat ihren Einzug wieder unter den Rittern gehalten, und ein Chorlied soll die reine Stimmung, die jetzt herrscht, preisen. Dann erfolgt der Abschied der elmoischen Ritter, die ihre Brüder auf ewig verlassen. Sie stärken sich, bevor sie auf den gefährlichen Posten gehen, durch den Empfang des Abendmahles, ein Motiv, das Schiller Vertot entnahm (vgl. unten S. 23). In einem wichtigen Punkte weicht Fr. 2 schon in diesem ältesten Abschnitt von Fr. 1 ab. Es beginnt hier die Umgestaltung des Freundschaftsmotivs, indem derjenige der beiden Freunde, der mit zu den elmoischen Rittern gehört, zum Sohn des Großmeisters gemacht wird. Auch Vertot (Band V, 42 ff.) berichtet von einem Freundespaare bei Gelegenheit der Belagerung Maltas durch die Türken, aber nicht im Zusammenhang[1]) mit dem Fall von St. Elmo, der vielmehr schon früher erzählt ist (am Schluß von Band IV). Der Großmeister stellt seinen Neffen Heinrich von la Valette, um zu zeigen, er schone seine nächsten Anverwandten nicht mehr als die übrigen Ritter, auf einen besonders gefährlichen Posten. Ce jeune Chevalier plein de feu et d'ardeur accompagné du Chevalier de Polastron, son ami particulier .... sortit en plein jour. Bei dem Unternehmen sterben die Freunde den Heldentod[2]). Aus dieser Erzählung Vertots hat Schiller zur Benutzung in Fr. 1 nur die Freundschaft der beiden Ritter herausgenommen, ohne anzunehmen, daß der eine Freund dem Großmeister verwandt ist, und daß der andere mit dem Freunde in den Tod geht[3]). Die Verwandtschaft des einen Ritters mit la Valette ist dann aber in Fr. 2

1) Das wird nicht beachtet in der Darstellung von A. Kutscher (Neue Ausgabe der Hempelschen Schillerausgabe, Verlagshaus Bong Bd. 14) S. 23.

2) Diese ganze Episode kennt Watson nicht; es hat also wahrscheinlich schon für Fr. 1 (sicher für Fr. 2, vgl. folgende Anm.) Vertot vorgelegen.

3) Schiller hat seine Quelle anscheinend zunächst nicht voll ausgenutzt (vgl. das S. 22 und S. 53 über den Gesandten Mendoza-Miranda gesagte). Der wirkliche Grund liegt wohl tiefer; das Verwandtschaftsmotiv paßte nicht in die Handlung hinein, wie sie sich zunächst im Geiste des Dichters gebildet hatte. Möglich ist es übrigens auch, daß Schiller die Freundschaft zuerst, ohne die Episode bei Vertot zu kennen, in den Stoff einführte. Für

benutzt, nur daß aus dem Neffen des Großmeisters sein Sohn geworden ist. Den gemeinsamen Tod beider Freunde kennt auch Fr. 2 nicht (vgl. aber unten S. 45 f.). Das neue Motiv — Schiller nennt es später das Vaterverhältnis la Valettes — ist in Fr. 2 noch ganz frisch. Das zeigen deutlich die beiden Szenen, in denen es benutzt werden soll: die Unterredung zwischen dem Großmeister und seinem Sohne, den keiner im Orden als seinen Sohn kennt, und der Auftritt mit Gondy, dem Freunde seines Sohnes. Beide Szenen sind hier noch durchaus zweifelhaft, und sie müssen auch Bedenken wecken. Wenigstens paßt die Unterredung Gondys mit la Valette nicht mehr zu den Angaben von Fr. 1. Wie könnte der Großmeister nach der Verurteilung Gondys noch ein vertrautes Gespräch über seine intimste Angelegenheit mit diesem haben? So drängt das Vaterverhältnis unbedingt zu einer Aenderung der Rolle Gondys.

Nach dem ältesten Plane fiel die Hauptschuld bei der Meuterei auf Gondy; ihn trifft daher auch die härteste Strafe. In den jüngeren Teilen von Fr. 2 ändert sich das allmählich. Während es in Fr. 1 die elmoische Angelegenheit allein ist, die die Unzufriedenheit im Orden veranlaßt, tauchen jetzt neue Gedanken als Gründe für die Meuterei auf (K. S. 4, 15 ff.). Eine Griechin soll eingeführt werden, die Zwietracht unter den Rittern stiftet; landsmännische Eifersucht spielt eine Rolle im Orden; beides Gedanken, die in späteren Entwürfen festgehalten sind. Viel bedeutsamer ist die Einführung eines Verräters, dessen Person hier zuerst erwogen wird (K. 3, 19 Braschi = Intriguant; K. 4, 15 f.). Es soll ein alter Kommandeur sein, der die jungen Ritter führt und von la Valette entlarvt wird. Er entflieht zu den Ungläubigen; die verführten Ritter erhalten Verzeihung vom Großmeister (K. 5, 1 f.). Durch diese neue Person wird Gondys Stellung, wie sie in Fr. 1 erscheint, ganz verändert: er, der dort der Anstifter der ganzen Meuterei ist, erscheint nunmehr bloß als Verführter. Er lädt sonach nicht mehr eine so schwere Schuld auf sich und kann wie die andern Meuterer vom Großmeister Verzeihung erlangen. So ist auch die Szene zwischen ihm und la Valette, in der sich dieser über sein Vaterverhältnis ausspricht (K. 3, 3), jetzt ohne Bedenken. Gondy wird am Schluß

---

dies Motiv, wie es in Fr. 1 erscheint, brauchte er kein Vorbild aus Vertot, da ihm, wie oben hervorgehoben ist, der Gedanke einer Verherrlichung der Freundschaft um die Zeit der Entstehung des Malteserplanes sehr nahe lag.

von Fr. 2 und in Fr. 3 gar nicht besonders erwähnt. Die neue Rolle des Intriganten beschäftigt Schiller; er denkt ihre Stellung in den verschiedenen Akten durch, wie er gerne einzelne Personen oder Motive in ihrer Bedeutung für ein ganzes Stück verfolgt. Bedenken steigen ihm zwar wegen des allzu starken Hervortretens des Intriganten auf, sie werden aber niedergeschlagen (K. 5, 8 f.).

Die Anordnung von Fr. 1—3

ist Kettners Ausgabe genau gefolgt. Möglich ist es, daß diese Ordnung das Ursprüngliche nicht ganz genau wiedergibt. Das ist die Schuld der schlechten Ueberlieferung, und man wird kaum durch eine andere Folge über Kettner hinauskommen. Eine solche hat Leitzmann versucht (Euphorion a. a. O.).

Leitzmann bemerkt richtig, daß zwischen Fr. 1 und 2 große Verschiedenheiten bestehen, ferner daß Fr. 2 sich aus mehreren Teilen zusammensetze. Er unterscheidet 2 a und 2 b (das 1. und das 2. Blatt von Fr. 2) und ordnet dann so: 2 a, 1, 2 b, 3 d. h. er glaubt, der Hauptteil des ersten Blattes von Fr. 2 sei älter als Fr. 1. Zur Begründung dieser Annahme wird gesagt: „Ganz different sind endlich die Angaben über den Anstifter der Meuterei und sein Schicksal: in 1 ist es Gondy, der dann zur Ausstoßung verurteilt wird (2, 14. 24); in 2 a kommt kein Verräter vor, jedenfalls kann es nach der ihm zugewiesenen Rolle (3, 3) nicht Gondy sein; in 2 b tritt der ganze Gedanke, einen Verräter einzuführen, erst als zweifelnde Frage auf (4, 15); in 3 heißt der Verräter bereits Montalto (4, 34), wird aber nicht zur Ausstoßung verurteilt, sondern entflieht zu den Ungläubigen und findet einen sühnenden Tod (5, 1, 5, 18). So kommen wir zu der Annahme vier verschiedener Ansätze 1, 2 a, 2 b, 3, für die sich mit ziemlicher Sicherheit aus den angeführten Daten die relative Chronologie 2 a, 1, 2 b, 3 ergibt."

Was hier über die Rolle des Verräters gesagt ist, ist recht unklar und beweist jedenfalls nicht das, was es soll, nämlich daß 2 a vor 1 fällt. In Fr. 1 tritt ebensowenig wie in 2 a ein Verräter auf. Gondy ist Anführer der Meuterei im Orden; daß er den Orden verraten wolle, davon ist keine Rede. Die Meuterei setzt aber 2 a ebenso gut voraus wie 1. Wie in allen späteren Entwürfen preist der Chor in Fr. 2 zwischen dem 4. und 5. Akt die erfüllte Pflicht und den idealen Sinn des Ordens; und wie dort, so ist auch hier die Voraussetzung dieses Chorliedes die eben nieder-

geschlagene Empörung und die Versöhnung im Orden. Man sieht nicht ein, was überhaupt in Fr. 2 der Inhalt des Dramas sein sollte, wenn man die Meuterei eliminiert.. Vielmehr stimmen Fr. 1 und 2 a in zwei Punkten durchaus überein: sie kennen keinen Verräter, aber beide eine Meuterei. Der Verräter taucht erst später (in Fr. 2 b) im Plane Schillers auf. Ueber die Folge von 1 und 2 a läßt sich also von solchen Erwägungen aus keine Sicherheit gewinnen.

Auf einen andern Punkt, der hier eher Klarheit bringt, ist schon hingewiesen worden. In einem weicht Fr. 1 von sämtlichen erhaltenen Bruchstücken ab: nichts wird von einer näheren Beziehung der Freunde zum Großmeister erwähnt, St. Hilaire ist nicht der Sohn oder Neffe la Valettes. Man kann nicht einwenden, das Vaterverhältnis werde in Fr. 1 zufällig nicht berührt. Ein so bedeutsamer Punkt wäre in einer Skizze wie Fr. 1, die die ganze Handlung darlegt und das Freundschaftsmotiv stark betont, sicher nicht übergangen worden. Indem Fr. 1 aber die Vaterrolle la Valettes nicht kennt, rückt es von allen anderen Fragmenten ab, auch von 2 a.

Gegen die Anordnung: 2 a, 1, 2 b, 3 spricht auch ein äusserer Umstand. Fr. 1 und 3 bilden zusammen einen Bogen, ebenso bildet Fr. 2 einen Bogen. Kettners Folge ergibt sich ganz natürlich, indem man den zweiten Bogen in den ersten einlegt. Wie will man aber Leitzmanns Anordnung erklären?

Stellung der Bruchstücke 4, 5 und 7 im Plane.

Die Fragmente 4, 5, 7 sind den ältesten Bruchstücken noch nahe verwandt, während Fr. 6 eine spätere Stufe des Planes zeigt, wofür unten S. 30 ff. der Beweis erbracht wird. Die Anordnung Kettners ist bei Fr. 4 und 5 unsicher, weil uns hier die Ueberlieferung wieder im Stich läßt.

Von **Fr. 4** und **5** ist nämlich nur ein Bogen im Original erhalten, ein Doppelquartblatt wie Fr. 1 + 3 und Fr. 2, mit demselben gebrochenen Rande, wohl auch von dem nämlichen Papier (Wasserzeichen P R oder I P R?). Die Seiten sind paginiert 52, 53, 54 (letzte Seite ohne Bezeichnung, nicht 55!). K. 7, 19 (Um zu) bis 7, 21 (remplaciert) ist späterer Eintrag, wie die Tinte zeigt. Deutlich als später geschrieben hebt sich ein Teil der Randnotiz ab (K. 10, 27—23), ebenso das Personar auf der letzten Seite (K. 11,1—8). Hinter K. 7, 21 ist $^1/_5$ der Seite unbeschrieben; die beiden mittleren Seiten (Original p. 53, 54) sind ganz beschrieben, auf S. 54 ist auch der Rand ganz und eng beschrieben. K. 10, 27 lies: In den ersten Akten . . . . Gesinnung. — Der Rest von Fr. 4 und 5 ist nur in der Abschrift erhalten (vgl. die Uebersicht S. 77). Mit K. 6, 18 begann im Original ein neues Blatt; denn

die Abschreiberin hatte nach K. 6, 17 ursprünglich begonnen: man zieht seine ganze ungeteilte Macht . . . (= K. 7, 9), sah dann aber ihren Fehler ein und durchstrich das Geschriebene, um mit 6, 18 fortzufahren. Ein zweites Blatt hat dann im Original K. 6, 18—7, 9 gebildet, wo sich das erste Blatt des erhaltenen Bogens anschließt. Darauf folgt in der Abschrift gleich das zweite Blatt dieses Bogens; dann erst K. 7, 35—10, 8. Für die Abgrenzung der Originalblätter in diesem Teile fehlen sichere Daten, besonders da Auslassungen leicht möglich sind und wir auch nicht feststellen können, wo Marginalien in den Text eingeschoben sind. So ist K. 10, 16 die V in der Abschrift ausgelassen, die Randbemerkungen (K. 10, 23 f.) stehen, wie immer in der Abschrift im Text; das Personar (K. S. 11) fehlt, wie in der Regel, in der Abschrift. Von Bedeutung für die Scheidung der einzelnen Teile ist vielleicht, daß nach K. 10, 21 am Schluß von Seite 13 b der Abschrift ein großer Raum frei ist; dann folgt K. 7, 35 f., womit ein neues Blatt (14) beginnt. Hier ließe man also besser, wie B. Seuffert vorgeschlagen hat (Gött. Gel. Anz. a. a. O.), ein neues Fragment anfangen. Das Original von Fr. 4 und 5 bestand vermutlich aus fünf ineinander liegenden Doppelblättern, so daß sich folgendes Bild ergäbe (* im Original verloren):

* I a	* II a	III a	* IV a	* V a
K. 5, 24—6, 17.	6, 18—7, 9.	7, 9—7, 34.	7, 35—8, 24.	8, 25—?
* V b	* IV b	III b	* II b * I b	
?—9, 20.	9, 21—10, 8.	10, 9—10, 22.	leer?	

Fr. 7 besteht aus zwei Bogen, groß 4°, beide im Original erhalten. Der innere Bogen (im Goethe- und Schiller-Archiv) ist paginiert 31, 32, 33 (letzte Seite nicht bezeichnet). Die beiden ersten Seiten sind über die ganze Seite (bis unten) beschrieben; die 3. Seite ist auch über die ganze Seite beschrieben, aber das untere Drittel ist frei; diese Seite geht bis K. 16, 20, erst mit „Die Rede“ beginnt die 4. Seite (33 b). Diese 4. Seite ist in zwei Kolumnen geteilt; die linke ist etwas über die Hälfte beschrieben, die rechte enthält nur die Randbemerkung (K. 16 Anm. 1). Vom äußern Bogen, jetzt in Donaueschingen, liegt eine Abschrift bei den Malteserpapieren in Weimar. Das erste Blatt ist darnach durchbeschrieben, das letzte auf beiden Seiten halb gebrochen. Diese Beschreibung zeigt schon, daß das ganze Fr. 7 nicht in einem Zuge niedergeschrieben worden ist; die drei letzten, in Spalten geteilten Seiten fallen später.

Zu den vielen Motiven für die Handlung, die Fr. 1—3 bieten, kommen in Fr. 4 und 5 keine neuen hinzu. Was aber dort meist nur in abgerissenen Bemerkungen gegeben ist, das weiter auszuführen und zu einer Einheit zu verbinden, wird in 4 und 5 zuerst versucht. Um für die Exposition ein anschauliches Bild zu gewinnen, wird auf Vertot zurückgegriffen, mit dessen Darstellung die Bemerkungen zu Beginn von Fr. 4 übereinstimmen. Dann werden einige Hauptpunkte der Handlung überdacht. Die Notwendigkeit St. Elmo zu halten, die im Plane ja eine wichtige Rolle spielt, wird ausführlich begründet (K. 6, 29 f.). Einige

Schwierigkeiten, die die Person des Intriganten macht, werden beseitigt (K. 7, 22 f.). Es wird dargelegt, wie der Aufruhr im Orden aus den verschiedensten Quellen entspringt (K. 7, 35 f.). Vor allem spricht sich Schiller hier zum ersten Male über die Stellung des Großmeisters zum Freundespaar, das von jetzt an immer die Namen Crequi und St. Priest führt, deutlich aus (K. 8, 11 f.). Der Großmeister gibt auf St. Elmo nicht nur die Ordensritter hin, er opfert der Pflicht auch den eigenen Sohn. Durch dies Sohnesopfer wird der tragische Konflikt sehr vertieft. Erst ganz am Schluß des Stückes soll sich das wahre Verhältnis zwischen la Valette und St. Priest aufklären. Woran in Fr. 2 nur zweifelnd gedacht wurde, daß la Valette dem Freunde seines Sohnes sein Geheimnis offenbart, das steht hier fest. Wie ganz hat sich demnach die Rolle Gondys geändert! Daß er ein Haupt der Meuterer ist, davon merkt man hier nichts. La Valette sieht in ihm nur den Freund seines Sohnes, den er seines höchsten Vertrauens für würdig hält, auf den er seine Vaterliebe überträgt. Durch die Hingabe des eigenen Sohnes gewinnt der Charakter des Großmeisters erst seine eigentliche Größe, und so finden sich in Fr. 4 auch die ersten Ansätze zu einer Charakteristik des Großmeisters (K. 8, 11 f. 9, 1 f.). Auch der Idealismus, der im Stück herrschen soll, wird hier zuerst erwähnt.

Alles, was so in Fr. 1—3 angeregt, in Fr. 4 weiter ausgeführt und begründet worden ist, wird dann zusammengefaßt in Fr. 5, dem ersten kurzen Schema der ganzen Handlung. Wie der Umschwung im Orden sich vollziehen sollte, läßt sich erst hier genau feststellen. Ganz neu ist, daß auf der Höhe der Handlung la Valette selbst in Rüstung erscheint, um an Stelle der meuternden Ritter nach St. Elmo zu ziehen, ein Auftritt, für den Vertot den Gedanken bot (vgl. S. 23).

Von den Voraussetzungen von Fr. 4 und 5 weicht Bruchstück 7 in keinem entscheidenden Punkte ab, und es entbehrt eines stichhaltigen Grundes, wenn Bellermann (in Meyers Klassikern Bd. 10 S. 22) das Bruchstück von den früheren abtrennt und mit ihm einen neuen Entwurf beginnt. Die Grundlage der Handlung ist in Fr. 7 nicht geändert, und die Hauptpersonen haben denselben Platz wie früher, so la Valette, Montalto, Crequi[1]), S. Priest. Die Szenenfolge ist nur eine weitere Ausführung dessen, was Fr. 5

1) Wenn Crequi hier (K. 15, 22 f.) nicht mehr als Anführer wie noch in Fr. 5 (K. 9, 27) erscheint, so erklärt sich das leicht.

über Akt 1 und 2 bietet. Die Bedeutung von Fr. 7 beruht darauf, daß hier zuerst Folge und Inhalt der Szenen der beiden ersten Aufzüge bis ins einzelne genau festgestellt sind. Damit ergab sich von selbst, daß neben den wenig zahlreichen Hauptpersonen mehrere Nebenpersonen, die früher nicht erwähnt sind, eingeführt wurden. Diesem Umstande haben die Namen Ademar und Ramiro und Irene ihr Entstehen zu verdanken, nicht einer Aenderung des Planes, wie Bellermann annimmt (a. a. O. S. 22 Anm. 1).

Fr. 7 gehört wie Fr. 1—5 in die erste Periode der Beschäftigung Schillers mit dem Stoffe, die bis ins Jahr 1796 reicht und von den jüngeren Bruchstücken, wie unten dargetan wird, sich in manchen Punkten unterscheidet. Doch ist zu beachten, daß Schiller in diese älteren Malteserpapiere auch nachträglich Notizen machte, die daher erst später besprochen werden dürfen. Dahin gehören die Marginalien bei K. S. 10, 27 f. und S. 11, 1—8 (vgl. S. 15), ferner von Fr. 7, was bei Kettner S. 16, 21—19, 3 steht (vgl. S. 16).

Der älteste Entwurf in seinem Verhältnis zur Quelle.

Dem nachforschenden Geiste ist es meist versagt, die erste Spur eines Werkes im Geiste des Dichters zu entdecken und ihr Wachsen dann von Stufe zu Stufe zu verfolgen. Nicht anders ist es bei den Maltesern. Als Schiller das Sujet im August 1788 nach seinem eignen Zeugnis schon ein halbes Jahr im Kopfe hatte, wollte er es noch einige Monate bei sich kochen lassen (vgl. oben S. 8). Der Plan wird somit im Geiste Schillers schon fest gestanden und manche Wandlungen durchgemacht haben, ehe die erste Niederschrift erfolgte.

So haben die ältesten Bruchstücke schon einen von der Quelle recht abweichenden Inhalt. Doch gestatten sie immerhin noch, einen tiefen Blick in die Entstehung und die Entwicklung des Planes zu tun. Bei der Arbeit am Don Karlos hatte die tapfere Verteidigung Maltas unter dem Großmeister la Valette, besonders der Opfertod der 40 Ritter auf St. Elmo, großen Eindruck auf Schiller gemacht. Der in der Quelle erscheinende Gegensatz zwischen den Rittern von Elmo und dem Großmeister schien seinem klaren Blick den fruchtbaren Keim zu enthalten für einen dramatischen Konflikt, den er verschärfte, indem er die hehre Gestalt des Großmeisters dem ganzen meuternden Orden gegenüber stellte. Da das Gemälde einer leidenschaftlichen Freundschaft dem Dichter

am Herzen lag, stellte er mitten in die Handlung ein Freundespaar, (Frühjahr 1788? vgl. 3. Brief über Don Karlos, angeführt S. 5). Wie dies Motiv dann durch die Annahme einer nahen Verwandtschaft des einen Freundes mit dem Großmeister und die Einführung eines Intriganten Wandlungen erfuhr, läßt sich in den ersten Bruchstücken verfolgen.

Von Vertots Bericht ist so die Gestaltung des Stoffes sehr abgewichen. Auch das aus der Quelle Uebernommene nahm unter der Hand des Dramatikers eine neue Form an. Im Verlauf des Berichtes über die Belagerung des Forts St. Elmo, die schon bei Vertot im Mittelpunkt des Interesses steht, wird immer wieder breit von andern Dingen erzählt: großen Raum nehmen die Pläne und Ueberlegungen der Türken ein (z. B. Bd. IV, 437 ff., 461—465, 467, 469, 476—482 usw.), oft wird vom Verhalten und den Rüstungen Spaniens und Siziliens berichtet und Gesandtschaften des Großmeisters an den Vizekönig werden erwähnt (IV, 444: Bündnis zwischen dem Vizekönig und dem Orden. 446—447, 474—475, 486, 504—507, 518); ausführliche Beschreibungen Maltas, St. Elmos, der Streitkräfte des Ordens und der Türken finden sich in der Darstellung. Diese Dinge, die in der epischen Darstellung Vertots breiten Raum einnehmen und manchmal die elmoische Sache etwas in den Hintergrund treten lassen, haben für den Dramatiker nur als Voraussetzungen für die Handlung Bedeutung und treten daher in den Ueberlegungen über den Plan des Stückes kaum hervor.

Auch was Vertot von der elmoischen Angelegenheit selbst berichtete, nahm unter Schillers Hand von selbst eine andere, für das Drama brauchbare Gestalt an. Die Folge der Ereignisse ist bei Vertot:

Am 18. Mai 1565 erscheint die türkische Flotte und am 24. erfolgt der erste Sturm auf St. Elmo. Gleich darauf geht von dort die erste Gesandtschaft an den Großmeister ab, bestehend aus einem Ritter (Bd. IV, 471—472). Den Worten dieses Gesandten: Seigneur, le Château doit être considéré comme un malade extenué et sans force, qui ne peut se soutenir que par des remèdes et des secours continuels antwortet der Großmeister: J'en serai moi-même le Médecin et j'y en conduirai d'autres avec moi. Aber der Rat des Ordens hindert es, daß la Valette selbst nach St. Elmo geht. Nach diesem Mißerfolg ihres Gesandten kämpfen die Ritter aufs tapferste[1]) und

1) So heißt es z. B. S. 485: ces hommes dont la plupart n'étoient plus que la moitié d'eux-mêmes, conservoient un courage entier . . .

der Großmeister läßt zum Ersatz für die vielen Fallenden immer neue Hilfe nach Elmo abgehen. S. 487—489 treten zwei sizilische Gesandte Salvago und Mirande auf[1]). S. 493—504 folgt die für Schillers Plan wichtigste Stelle; in einem Zuge wird über die zweite Gesandtschaft von St. Elmo und ihre Folgen: die Empörung und Unterwerfung der Ritter auf dem Fort berichtet. Bei Vertot, dessen Erzählung in diesem Abschnitt eines gewissen Schwunges nicht entbehrt, ist es der tapfere Ritter Médran, der von Elmo mit der Erklärung kommt, der Platz sei nicht mehr haltbar, und mit der Bitte, die Ritter abzuberufen. Wiederum schlägt der Großmeister die Bitte ab und will sich im Notfalle selbst nach St. Elmo werfen und dort mit den Rittern sterben. Als Médran mit dieser Antwort im Fort erscheint, sind alle Ritter, nur wenige ältere ausgenommen, empört; sie finden den Bescheid hart und sogar grausam, und 53 Ritter erklären in einem Schreiben, sie würden mit dem Schwerte in der Hand einen Ausfall machen und sich lieber sämtlich töten als unter den Ruinen Elmos begraben lassen. In seinem Antwortschreiben weist la Valette darauf hin, daß sie ihm Gehorsam schuldig seien und daß es notwendig sei, das Fort zu halten. Dann sendet er drei Kommissare, darunter den Ritter Castriot, nach St. Elmo, mit dem Auftrag, ihm einen treuen Bericht über den Zustand des Platzes abzustatten und festzustellen, wie viel Tage er sich noch halten könne. Während zwei der Kommissare den Rittern sagen, sie wunderten sich, wie das kleine Fort sich so lange habe halten können, behauptet Castriot laut vor den Rittern des Forts, der Platz sei keineswegs zum äußersten gezwungen und man könne sich dort noch einige Zeit halten. Da bricht gegen Castriot ein gefährlicher Aufruhr aus, der von dem Kommandanten Elmos nur durch das Alarmsignal beschwichtigt wird. Als dann Castriot nach seiner Rückkehr seine Ansicht auch vor la Valette ausspricht und sich diesem außer Castriot auch noch andere Ritter zur Verteidigung des Forts anbieten, läßt der Großmeister nach Elmo melden, die Besatzung könne ruhig zurückkehren, er wolle andere Ritter an ihre Stelle treten lassen. Die betroffenen Ritter bitten in einem Briefe, den ein geschickter Schwimmer überbringt, den Großmeister um Verzeihung für ihren Fehler und die Erlaubnis aus-

1) Lamirande plein de zèle demanda au Grand-Maître et en obtint la permission de se renfermer dans le Fort assiégé, il y fut reçû avec la considération qui étoit due à sa valeur. Die Namensformen (Mirande und Lamirande) wechseln bei Vertot.

harren zu dürfen. Aber erst nach einem zweiten Brief gewährt ihnen la Valette ihren Wunsch, und damit ist der Friede im Orden wieder hergestellt (Vertot IV S. 504).

Bei Vertot erfolgt darauf noch nicht der letzte Sturm auf St. Elmo. Zunächst ist wieder von der sizilischen Hilfe die Rede (S. 506—507), dann wird ein furchtbarer Sturm der Türken geschildert, in dem viele Ritter fallen (S. 508—513); doch la Valette schickt wieder den nötigen Ersatz. Aber Mustapha läßt, um endlich die Möglichkeit, immer neue Hilfe nach dem Fort zu schicken, abzuschneiden, Elmo ganz einschließen. Der Großmeister, der einsieht, daß das Fort nach dieser Maßregel der Türken nicht mehr zu halten ist, läßt durch seinen Geschäftsträger beim Vizekönig nochmals um schleunige Hilfe bitten (S. 517). Am 21. Juni eröffnen die Türken den letzten Sturm. In dieser Not bedienen sich die Ritter eines ausgezeichneten Schwimmers, der den Hafen durchschwimmen und dem Großmeister melden sollte, der Platz sei verloren, wenn man nicht ein Mittel finde, eine starke Hilfe hinzusenden (S. 520). Die Ritter in Elmo, die alle Hoffnung auf Rettung verloren haben, bereiten sich in der Nacht auf den Tod vor durch Empfang der Sakramente der Kirche. Am folgenden Morgen (23. Juni) beginnt der Sturm auf das Fort wieder; nach einer Pause um 11 Uhr morgens kehren die Türken wieder zurück und erstürmen das Fort, nachdem alle Ritter gefallen sind (S. 523).

Je größer die Uebereinstimmung zwischen diesem Bericht und Schillers Plan ist, um so mehr fallen die für den Dramatiker charakteristischen Aenderungen auf, vor allem in den entscheidenden Vorgängen. Wenn bei Vertot der Aufruhr gar nicht vor dem Großmeister in Borgo, sondern im Fort selbst vor Médran und Castriot zum Ausbruch kommt und die Auseinandersetzung zwischen Rittern und Großmeister sich auf schriftlichem Wege vollzieht, so war das im Drama nicht brauchbar; von Anfang fällt in Schillers Plan die Entscheidung mitten im Orden, der sich zu den Empörern schlägt und in seiner Gesamtheit gegen den Großmeister auftritt. Zweimal hintereinander flammt der Brand der Empörung bei Vertot auf, zuerst nach der Rückkehr Médrans, dann viel mächtiger vor Castriot; im Drama steht von Anfang ein einziger Ausbruch der Empörung fest. In Vertots Erzählung ist der Ritter plötzliches Auftreten gegen la Valette kaum vorbereitet; zwar haben sie schon einmal um Abberufung gebeten, doch zeigt sich nach dem Fehlschlagen ihrer Bitte kein Unmut bei ihnen. Als

dann die äußere Gefahr gestiegen ist, da bricht plötzlich nach Rückkehr des zweiten Gesandten ihre Unzufriedenheit aus. Ganz anders hat Schiller den Sturm im Orden sich von Anfang an entwickeln lassen; von Crequi und dem Verräter Montalto geschürt, steigert sich die Bewegung im Orden von Szene zu Szene, bis sie die furchtbare Höhe erreicht, die den Orden ins Verderben zu stürzen scheint. Nur gegen die mächtige Gestalt des Großmeisters stürmen die Ritter an; Castriot, gegen den bei Vertot der Hauptsturm losbricht, fällt im Drama eine bescheidenere Rolle zu.

Nach dieser Umformung des Stoffes, die schon früh im Geiste Schillers geschah — heißt es doch schon im J. 1788, dies Sujet sei sehr einfach und könne durch eine feine Behandlung viel gewinnen — besitzen die Malteser eine einfache, klar auf ein Ziel gerichtete Handlung, in deren Mittelpunkt der Großmeister steht, unter dessen Gegnern nur Crequi und Montalto etwas hervorragen. Einfach wie die Handlung ist auch der Schauplatz, nämlich immer il Borgo, der Sitz des Großmeisters. Daß auch die Zahl der Personen der einfachen Handlung entsprechend nicht zu groß werden sollte, sieht man daraus, daß von drei Kommissaren bei Vertot nur einer, Castriot, übrig bleibt.

Auch nur einen sizilischen Gesandten wollte Schiller auftreten lassen. Doch ist seine Stellung eine etwas andere als bei Vertot und im späteren Plane. Bei Vertot, der zwei Abgesandte kennt, Salvago und Mirande, die beide Ordensritter sind, kehrt der eine bald nach Sizilien zurück. Mirande dagegen begibt sich zu seinen Ordensbrüdern nach St. Elmo (vgl. oben S. 20 Anm.), nimmt hervorragenden Anteil an allen Wechselfällen der Belagerung und stirbt beim Falle des Forts den Heldentod. In allen Fragmenten ist der Abgesandte kein Ordensgenosse, sondern eine „exoterische Figur", wie es später heißt. Im älteren Plane heißt er Mendoza und geht nicht nach St. Elmo. An der Stelle, wo er zuerst auftritt „bittet er den Großmeister, Malta mit verteidigen zu dürfen" (K. 6, 18); im Schema Fr. 5 wird er gar nicht besonders erwähnt; in Fr. 7 ist er in den Plan eingeordnet, aber anders als bei Vertot hat er seine Stelle schon vor der ersten Gesandtschaft von St. Elmo, und wieder ist nur von der Verteidigung Maltas die Rede, bei der er mitwirkt (K. 14, 21). Die bedeutsamere Rolle in dem jüngeren Plane, wo la Valette ihn gegen die aufrührerischen Ritter benutzt und er wirksam in die Peripetie eingreift (vgl. unten S. 60 und 53), ist dem ersten (und auch dem zweiten) Entwurf des Dramas fremd.

Wenn auch für die Peripetie und den Schluß des Stückes, wie schon die Stellung Mendozas zeigt, noch nicht die spätere Form gewonnen ist, so standen doch gerade diese Teile des Dramas in ihren Grundzügen schon im alten Plane klar vor den Augen des Dichters. An die Grundlage, die Vertot bot und die im Plane Schillers in manchen Punkten schon umgestaltet war, schlossen sich noch verschiedene bei Vertot verstreut sich findende Motive an. La Valette erscheint (zuerst in Fr. 5) auf der Höhe des Dramas in Rüstung und ist ernstlich entschlossen, nach St. Elmo zu gehen. Von einem solchen Entschluß la Valettes ist bei Vertot nach der ersten Gesandtschaft die Rede (vgl. die Stelle S. 19 unten) und später noch einmal bei Gelegenheit der zweiten Gesandtschaft; Médran soll nach Elmo berichten, im Notfalle wolle der Großmeister sich selber in den Platz werfen. Nach der Empörung der Ritter ist von der Sache keine Rede mehr. Wie viel hat Schiller aus diesen Andeutungen gemacht! Schon indem der Wille des Großmeisters erst nach der Empörung sich offenbart, gewinnt die Szene eine ganz andere Bedeutung. In Schillers Plan folgt darauf die Versöhnung des Ordens, das Abendmahl und der Abschied der Todesopfer (außer K. 10, 13 f. vgl. K. 2, 31). Das Vorbild für diese Szene steht in Vertots Erzählung viel früher. Noch vor der Ankunft der Türken vor Malta (Bd. IV, 450; erst S. 461 wird das Erscheinen der türkischen Flotte berichtet) versammelt la Valette alle seine Ritter um sich, und in einer ergreifenden Rede bereitet er sie auf die kommende Gefahr vor. Dann gehen alle Ordensritter zum Tische des Herrn; alle Zwietracht und aller Privathaß, alles Schlimme im Orden hat von jetzt an ein Ende. Viel später wird ganz kurz von den Rittern auf Elmo erzählt, daß sie in der Nacht vor dem letzten Sturme der Türken das Abendmahl empfingen (IV, 521). Die Hauptanregung bot natürlich die frühere Szene; aber während dort der Orden vor der Ankunft der Türken rein und einig da steht, ist diese Reinigung des Ordens in Schillers Stück das Ergebnis der vom Dichter hergestellten Handlung, und damit ist auch ihr ganz anderer Platz im Drama gegeben. Im fünften Akt werden dann die Leichname der Rittter vom Meerstrom nach Borgo herübergeführt. Vertot berichtet, daß Mustapha nach der Erstürmung des Forts die Körper der gefallenen Ritter grausam verstümmeln, dann auf Bretter binden und ins Meer werfen ließ, in der Hoffnung, die Flut werde sie nach Borgo hinübertragen, was dann auch wirklich geschah; der traurige An-

blick füllte die Augen des Großmeisters mit Tränen (Vertot IV, 525). Für die Szene des Großmeisters an der Leiche seines Sohnes (K. 10, 20; K. 8, 20 und besonders K. 16, 16 f.) ist auf die Freundschaftsepisode, die Vertot im fünften Bande erzählt (vgl. oben S. 12), zurückgegriffen. Bei Vertot heißt es, nachdem der Neffe des Großmeisters und sein Freund Polastron gefallen sind: Sur ce que plusieurs anciens Chevaliers entreprenoient de le consoler de sa perte: „Tous les chevaliers, leur dit-il, me sont également chers, je les regarde tous comme mes enfants: et la mort de Polastron m'est aussi sensible que celle de la Valette." Mit diesem Auftritt, in dem den Rittern die Vaterschaft la Valettes bekannt und die ganze Seelengröße des Großmeisters offenbar werden sollte, wollte Schiller nach dem späteren Plane das Drama schließen (K. 16, 16). In Fr. 5 dagegen sollte am Schluß noch die spanische Flotte erscheinen. In Wirklichkeit geschah die Ankunft der spanischen Flotte erst am 1. Sept. 1565, und wenige Tage darauf zogen die Türken ab (Vertot V, 92 und 97), während der Fall St. Elmos sich über zwei Monate früher zutrug (23. Juni; Vertot IV, 521). Schillers Stück ist mit der Erstürmung St. Elmos zu Ende, und so erscheint zum Zeichen des äußeren Erfolges der Tapferkeit der Ritter die Hilfe von außen, durch die das Ende der Belagerung bewirkt wird. Vertot läßt den türkischen General bei der Besichtigung des eroberten Forts voll Staunen über die geringe Ausdehnung des Platzes ausrufen: „Que ne fera pas le père, puisque le fils qui est si petit nous coûte nos plus braves soldats!" (von Schiller benutzt K. 7, 15). Die Konsequenz aus dieser Erkenntnis, nämlich die Belagerung aufzugeben, zieht der Türke nicht, aber Schiller konnte es natürlich im Drama tun.

Wie die Grundzüge der Katastrophe, so stand auch der Eingang schon im alten Plane fest. Zuerst ist es nur eine flüchtige Idee, die landsmännische Rivalität, von der Vertot oft in seinem Werk spricht [1]), und eine Griechin im Stück eine Rolle spielen zu lassen (K. 4, 23 f. K. 8, 3 f.). Im Szenar Fr. 7 sind dann plötzlich diese Gedanken für eine wirksame Eingangsszene benutzt.

1) z. B. Gegensatz zwischen Spaniern und Franzosen Bd. III, 463; ein Streit zwischen der langue de Provence und der langue d'Italie II, 256 f.; eine von den Türken gefangene Griechin Irene II, 469 (nur der Name!).

II. Der einfache Plan des Jahres 1797 und seine Wandlungen bis 1801.

Die Arbeit an den Maltesern 1797/98.

Mit dem Jahre 1797 beginnt eine neue Phase in der Entwicklung der Malteserdichtung. Erst in diesem Jahre brachte Schiller den Gedanken wirklich zur Ausführung, das Stück in griechischer Form abzufassen. Nicht wenig trug dazu bei, daß er sich vom Wallenstein, der ihm um diese Zeit viele Mühe machte, nach einem einfacheren Stoff sehnte. So schreibt er am 8. Dezember 1797 über die Malteser: „Dieses Stück wird ebenso einfach behandelt werden müssen, als der Wallenstein compliciert ist, und ich freue mich im voraus, in dem einfachen Stoffe alles zu finden, was ich brauche, und alles zu brauchen, was ich Bedeutendes finde“ (Jonas V, 296). Im nämlichen Jahre hatte sich Schiller überhaupt wohl zuerst eingehender mit der griechischen Technik beschäftigt, indem er im Mai mit Goethe zusammen die Poetik des Aristoteles las (Jonas V, 198). Diese Lektüre wirkte auf die Arbeit an den Maltesern zurück. Er wollte, wie er Goethe in dem schon angeführten Briefe vom Dezember 1797 mitteilte, „das Stück ganz in der griechischen Form und nach des Aristoteles Schema[1]) mit Chören und ohne die Akteinteilung ausführen“ (Jonas V, 296).

Die Arbeit am Wallenstein ließ Schiller im übrigen in diesem und im folgenden Jahre kaum Zeit, sich eingehender mit den Maltesern zu beschäftigen. Er mag in freien Augenblicken neue Bemerkungen in die alten Papiere eingetragen haben. Von größeren Bruchstücken wird aber 1797/98 wohl nur Fr. 13 entstanden sein. Diese Skizze erfordert eine ausführlichere Betrachtung schon aus dem Grunde, weil in der Beurteilung dieses und der mit ihm verwandten Bruchstücke die Ansichten auseinander gehen.

Fragment 13

darf man ohne Bedenken vor Fr. 8—12 besprechen, schon deshalb, weil die Reihenfolge von 8—13 sehr unsicher ist (vgl. Kettners Weim. Ausg. S. 272, Zeile 17 von unten). Ueberhaupt kann man sagen, daß schon von Fr. 6 an Kettners Begründung für seine Anordnung nicht genügt. Selbst der Einschnitt, den Kettner zwischen Fr. 7 und 8, seinem ersten und zweiten Entwurf, macht,

1) Poetik cap. 12.

bedarf einer ausführlicheren Motivierung. Andere Gelehrte sind denn auch gerade über diese Bruchstücke anderer Meinung. Nach Seuffert (Gött. Gel. Anz. 1898 S. 561) kann man auf Kettners Gründe hin Fr. 13 ebensogut vor als hinter Fr. 7 stellen. Danach ginge der erste und zweite Entwurf Kettners völlig durcheinander. Bellermann in seiner Ausgabe der Fragmente stellt Fr. 7 zum zweiten Entwurf (vgl. oben S. 17). Auch Kettner selbst hat in seiner früheren Abhandlung in der Weim. Vjschr. diese Bruchstücke zum Teil (so Fr. 13) an andere Stellen gesetzt.

Eine Betrachtung, die mit Fr. 13 beginnt, gewinnt am ehesten einen Einblick in den zweiten Entwurf Kettners. Leider ist Fr. 13 nicht im Original, sondern nur in Lottes Abschrift erhalten. Einen kleinen Teil des Fragments aus einer anderen Abschrift (im Cottaschen Archiv) hat Leitzmann mitgeteilt (Euphorion a. a. O. S. 81); dort findet sich, wie sich zeigen wird, eine Abweichung von Lottes Abschrift.

Fr. 13 ist ein Szenar, das eine kurze Uebersicht über die Handlung bietet, aber mit der Peripetie abbricht. Ein Vergleich mit dem nächst vorhergehenden Szenar (Fr. 7) zeigt bemerkenswerte Verschiedenheiten neben auffälliger Uebereinstimmung in andern Punkten. Die Eingangsszene ist die nämliche; sie steht überhaupt für Schiller seit Fr. 7 fest: zwei angesehene Ordensritter streiten um den Besitz einer griechischen Sklavin, jeder von beiden wird unterstützt von den Rittern seiner Nationalität. Ein älterer Ritter erscheint (in Fr. 7 in der 2. Szene, in Fr. 13 sind beide Szenen in eine zusammengezogen) und sucht den Streit zu schlichten, indem er an die gefahrvolle Lage des Ordens erinnert. Die Ritter hören nicht auf ihn, sie vertrauen auf Siziliens Beistand, der die Türkengefahr schnell beseitigen werde. In der folgenden Szene (2 bzw. 3) kommt der Großmeister mit dem spanischen Gesandten Mendoza. Dieser erklärt, es sei einstweilen keine Hilfe von Sizilien zu erwarten und Spanien werde, falls St. Elmo falle, überhaupt keine Flotte senden. Der Orden ist also ganz auf sich selbst angewiesen. Wie schlecht es aber mit St. Elmo steht, zeigt eine Gesandtschaft von dort (Sz. 4 bzw. 3). Sie führt aus, das Fort sei ganz unhaltbar, und bittet dringend im Namen der Ritter, die Besatzung abzuberufen. Der Großmeister willfährt dem nicht, er geht vielmehr ab mit der ausdrücklichen Weisung, das Fort dürfe nicht aufgegeben werden. Soweit stimmen beide Szenare ziemlich überein, jetzt beginnen die Abweichungen. Der Renegat, der in

Fr. 7 Sz. 5 und 6 auftritt, fehlt in 13 ganz. Dagegen ist der Verräter Montalto geblieben; er treibt auch hier die schon unruhigen Ritter zum Widerstande gegen la Valette an. In der folgenden Szene (5 bzw. 7) tritt der Chor zum ersten Male auf. Während in dem sonst viel ausführlicheren Szenar 7 nur sein Erscheinen notiert wird, enthält 13 auch den Hauptinhalt des Chorliedes. Mit der anschließenden Szene (6 bzw. II, 1) beginnt in 7 der zweite Akt, 13 sieht von der Akteinteilung ab. La Valette erfährt in diesem Auftritt den Streit wegen der Griechin und gibt seinen Entschluß kund, den Orden von Grund aus zu reformieren. In Fr. 13 ist der eine Vertraute Chateauneuf in dieser Szene verschwunden, dagegen tritt der Chor hervor. Szene 7 (bzw. II, 2) erscheinen die beiden Rivalen und beklagen sich, daß ihnen die Griechin entrissen sei. Wieder greift in 13 hier der Chor in die Handlung ein, der in 7 nicht erwähnt ist. Die folgende Szene (8 = II, 3) stimmt überein: die beiden Feinde vereinigen sich zum Kampf gegen den Großmeister. Wieder kommt Montalto (9 = II, 4) und sucht auch hier die Opposition gegen den Großmeister zu verstärken. In 13 fehlt aber an dieser Stelle jede Erwähnung der elmoischen Handlung sowie Crequis und St. Priests. Darauf erscheint (Sz. 10 = II, 5) eine neue Gesandtschaft von St. Elmo.

Damit bricht Fr. 7 ab, 13 geht noch etwas weiter. Daß hier im folgenden einiges unklar bleibt, ist bei dem mehr andeutenden Verfahren Schillers in diesem Bruchstück erklärlich. In Sz. 10, wo sich die Ritter infolge der zweiten elmoischen Gesandtschaft entschließen, sich offen dem Großmeister zu widersetzen, wird am Schluß der Chor erwähnt (K. 32, 1 und 2). Soll damit das Eingreifen des Chors in die Reden der aufrührerischen Ritter bezeichnet werden? oder ist von einem Chorliede die Rede, das der Chor allein auf der Bühne spricht, nachdem alle andern sie verlassen haben? Das letztere ist wohl der Fall; es handelt sich um ein Chorlied. Dahin weist der Inhalt: „Chor spricht von den Ordensgelübden und der ersten reinen Verfassung des Ordens“. Auch steht an derselben Stelle in den späteren Szenaren (Fr. 18 und 20) ebenfalls ein Chorlied von ähnlichem Inhalt. Für diese Annahme eines Chorliedes ist, wie schon bemerkt wurde, Voraussetzung, daß die Bühne leer ist. Dem widerspricht aber die folgende Szene (11), in der es heißt: „La Valette, unterrichtet von den Bewegungen im Orden, kommt heraus, als Gebieter sprechend“. Somit erschiene la Valette mitten unter den Meuterern, es wäre Szene 10 kein Abgang der Ritter

erfolgt, die Annahme eines Chorliedes nach Sz. 10 nicht richtig. Diese Schwierigkeit wird weggeschafft durch das von Leitzmann mitgeteilte Bruchstück. Hier steht Sz. 11 nur: „La Valette sendet Castriot nach St. Elmo". Der andere Satz steht auf dem Rande. In Lottes Abschrift ist die Randbemerkung wieder in den Text aufgenommen, wodurch der Zusammenhang gestört wird. Mit der Randnotiz steht auch Sz. 13 in Widerspruch, da la Valette erst hier Nachricht von der Verschwörung erhält. Mit Szene 11 beginnt somit ein neuer, der dritte Akt, durch ein Chorlied vom vorangehenden getrennt. Es folgen die Auftritte des Großmeisters mit dem Ingenieur Castriot, mit dem Verräter Montalto und dem jungen Ritter v. Stein, die letzte eine der ältesten im Plane. Erst in Szene 14 treten wieder die gesamten Ritter auf nebst neuen Deputierten von St. Elmo. Die offene Empörung bricht aus, die Handlung hat ihre Höhe erreicht. Auch hier zeigt sich wieder eine Unstimmigkeit im Szenar: es ist von neuen Deputierten die Rede; das wäre die dritte elmoische Gesandtschaft. Natürlich ist mit der dreimaligen Benutzung desselben Motivs des Guten etwas zu viel getan; und in allen übrigen Bruchstücken erscheinen neue Gesandte auch nur zweimal. In Wirklichkeit müßte in Szene 14 dieselbe Gesandtschaft auftreten wie Sz. 10; denn diese war ja von la Valette noch nicht vorgelassen worden. Diese Auffassung stimmt auch zu den späteren Szenaren (Fr. 20 Sz. 16 und 21; Fr. 18 Sz. XI und XVI). In der folgenden Szene (15) nimmt die Empörung ihren Fortgang; der Chor stellt sich ihr ohne Erfolg entgegen. Szene 16 und 17 bringen die Peripetie: den Posten, den die Ritter nicht mehr verteidigen wollen, will der Großmeister selbst mit den alten Rittern übernehmen. Seinen Gegner Ademar bestimmt er zu seinem Nachfolger, da er für sich keine Rückkehr hofft. Diese beiden Punkte und die Entlarvung Montaltos (Sz. 17) bewirken den Umschwung in der Gesinnung der Ritter. Man wird bemerken, wie durch die Einführung der alten Ritter und Ademars, sowie durch eine andere Einordnung der Montaltoszene die Peripetie eine vom ersten Entwurf etwas abweichende Gestalt erhalten hat (vgl. Fr. 5; K. 10, 5 f.).

Nach dieser Betrachtung von Fr. 13 können wir die Frage, welcher Platz diesem Bruchstück in der Folge der Fragmente anzuweisen ist, mit einiger Sicherheit beantworten. Fr. 13 ist eines der wenigen, für die auch äußere Zeugnisse in Betracht kommen. Zu Beginn dieses Abschnittes wurde darauf hingewiesen, wie Schiller

im Mai 1797 die Poetik des Aristoteles las, wie er im Dezember an Goethe schrieb, er wolle die Malteser ganz in der griechischen Form und nach des Aristoteles Schema ohne Akteinteilung ausführen, wie es ebenfalls im Dezember heißt, das Stück müsse so einfach behandelt werden als der Wallenstein kompliziert sei. Also in griechischer Manier, ohne Akteinteilung und möglichst einfach sollen die Malteser behandelt werden. „Simplifizierung" ist die Losung bei der Arbeit an dem Stück geworden. Welche Skizze will man aber mit diesen Aeußerungen in Einklang bringen, wenn nicht Fr. 13? Je länger man dies Szenar betrachtet, desto sicherer wird man in der Ueberzeugung, daß es unmittelbar aus den angeführten Gedanken entsprungen ist. Wie sehr Schiller hier vereinfacht hat, zeigen verschiedene Umstände. Manche, selbst wichtige Teile der Handlung werden gar nicht erwähnt; so fehlt das Freundespaar Crequi und St. Priest; Montaltos Tätigkeit ist gegen frühere Entwürfe sehr beschränkt; die Vaterrolle la Valettes wird gar nicht erwähnt; der eine Vertraute Chateauneuf ist gestrichen, ebenso der Renegat; die erste elmoische Gesandtschaft (Sz. 3) besteht nur aus einer einzigen Person. Auch in andrer Weise ist versucht, der griechischen Form näher zu kommen. Die Akteinteilung ist fallen gelassen. Der griechische Chor spielt eine große Rolle, indem hier zuerst die Chorlieder mit Angabe des Inhalts ins Szenar eingetragen sind und dem Chor auch Anteil an der Handlung gewährt wird (in Sz. 6, 7, 15). Wie anders steht es in allen diesen Punkten und besonders mit dem Chor in dem Szenar Fr. 7! Dort wird er überhaupt nur einmal erwähnt mit den dürftigen Worten: der Chor tritt auf; sonst keine Spur vom Chor, auch im Personenverzeichnis nicht. Auch die ganze Handlung ist in Fr. 13 durchaus einfach. Sie beschränkt sich ganz auf die Meuterei im Orden und ihre Besiegung durch den Großmeister. Schiller geht ganz auf das Einfache, Typische aus und so liegt ihm auch an den Namen der Personen nichts; er spricht ganz allgemein von zwei Rivals und zwei Zungen (Sz. 1), von einem jungen Ritter (Sz. 13); ebenso wird der Name Irene der griechischen Gefangenen nicht genannt.

Nach allem läßt sich die Ansicht nicht von der Hand weisen, daß Fr. 13 zu gleicher Zeit oder bald nach den oben angeführten Aeußerungen entstanden ist, wahrscheinlich in der Zeit des Briefes an Goethe vom Dezember 1797, wie dies auch Kettner früher angenommen hat (Vjschr. a. a. O. S. 552). Wie es in Szene 2 heißt:

der Orden ist auf sich selbst reduziert, so schreibt Schiller in diesem Briefe: er (der Orden) ist bloß auf sich selbst, auf die Sorge für seine Existenz konzentriert. In Fr. 13 ist daher der erste Versuch zu erblicken, die im Jahre 1797 neu gewonnene Ansicht vom Drama im Malteserstoff zu verkörpern. Die Skizze ist in einer Mußestunde, die die Arbeit am Wallenstein ließ, abgefaßt, und zwar ist sie wohl ziemlich schnell niedergeschrieben worden, da sie durchaus den Eindruck einer rasch hingeworfenen Arbeit macht. Trotzdem ist dies Szenar von Wichtigkeit, weil es an der Spitze einer neuen Phase der Arbeit steht und weil Schiller in späteren Bruchstücken gerade auf dies Fragment Bezug nimmt.

Daß Fr. 13 älter als 7 ist, wie dies Seuffert für möglich hält, daran ist nicht zu denken. Wenn es einen skizzenhafteren Eindruck macht als dies Bruchstück, so erklärt sich das genügend aus der Art seiner Entstehung. Betrachtet man schon allein die Stellung des Chores, so kann man den Fortschritt über Fr. 7 hinaus nicht verkennen, und so stellt Fr. 13 in allem eine vollkommenere Stufe des Planes dar. Ohne Zweifel hat Kettner somit recht, wenn er Fr. 7 für älter hält als Fr. 13. Er stellt nur beide Bruchstücke zu weit auseinander; Fr. 13 gehört an die Spitze des zweiten Entwurfes, nicht ans Ende. Es ist mit Fr. 7 nahe verwandt; darüber darf man sich nicht täuschen, wenn man auch mit Kettner zwischen 7 und 13 einen starken Einschnitt macht. Als Schiller zuerst das griechische Schema an den Maltesern erproben wollte, stand er nicht mitten in der Arbeit an diesem Stoff, und er griff daher auf Fr. 7 zurück. Ohne im übrigen viel zu ändern, begnügte er sich damit, den neuen Gedanken in den alten Plan hineinzubringen. So erklärt sich der enge Anschluß an Fr. 7, dem Fr. 13 Szene für Szene folgt. Ja, es zeigen sich manche wörtliche Anklänge (S. 15, 12 = 31, 24; 15, 29 = 31, 32). Wo der feste Halt von Fr. 7 aufhört, wird denn auch manches in Fr. 13 unklar (von Szene 10 an).

Fragment 6.

Dies Fragment, das wie Fr. 13 nur in einer Abschrift Lotte Schillers erhalten ist, macht der Einordnung große Schwierigkeiten. Kettner bemerkt in den Lesarten (S. 271): „es ist sehr zweifelhaft, ob die drei Teile, in die ich das Fr. zerlege, ursprünglich zusammenhingen.“ Ausführlicher hat sich Kettner in seinen Schillerstudien (S. 30) bei Gelegenheit der ersten Bekanntgabe von Fr. 6 über seinen Charakter ausgesprochen. Dort wird der Nachweis

versucht, daß dies Bruchstück in die älteste Phase des Planes gehöre (in die Nähe von Fr. 1 und 3). Aber die Gründe dafür sind wenig überzeugend.

Um Klarheit in dieser Frage zu gewinnen, fassen wir am besten das Mittelstück (6 b) ins Auge. Es ist jedenfalls in einem Zuge niedergeschrieben, während die beiden andern Teile Eintragungen verschiedener Zeiten sein können. Diese mittlere Partie ist wohl das Bruchstück eines Szenars. Kurz, aber recht eindringlich wird hier der letzte Teil der Handlung dargelegt, soweit sie den 4. und 5. Akt umfaßt. Uns ist die Möglichkeit gegeben, diese wahrscheinlichen Reste eines Szenars mit andern Szenaren zu vergleichen. Denn aus allen Perioden der Arbeit sind solche mehr oder minder ausgeführt erhalten; bei den meisten fehlt allerdings der hier in Betracht kommende Schluß. Immerhin läßt sich vielleicht erkennen, ob das hier Vorliegende zu den Voraussetzungen irgend eines Szenars und der ganzen entsprechenden Stufe der Arbeit paßt oder nicht. Eines ergibt eine solche Betrachtung sofort als sicher: Fr. 6 b kann nicht zum dritten Entwurf Kettners gehören; das läßt sich mit Gewißheit daraus schließen, daß am Schluß von 6 b noch ausdrücklich Ripperda als Confident genannt wird, während diese Rolle im dritten Entwurf von Anfang gestrichen ist. Wie paßt denn unser Bruchstück zu den ältern Entwürfen, unter die es Kettner stellt? Aus dieser älteren Zeit haben wir zwei Pläne des Dramas kennen gelernt, einen kurzen vollständigen in Fr. 5 und einen ausgeführteren in Fr. 7, der aber nur bis zum dritten Akte reicht. Man lese nun einmal hintereinander 6 b und den Schluß von 5 (von K. 10, 6 an). Beide stellen die letzten Akte dar; aber niemand werden die großen Unterschiede entgehen, die zwischen den nach Kettner so nahe zusammengehörenden Bruchstücken bestehen. Es ist nicht gut zu glauben, daß Schiller von Fr. 5 bis 6 seinen Plan so sehr geändert habe. In Fr. 5 steht am Schluß des 4. und Anfang des 5. Aktes: „Abschiedsszene zwischen Crequi und S. Priest — zwischen diesem und la Valette — La Valette entdeckt sich dem Crequi". Statt dessen finden wir in 6 b: „La Valette segnet seinen Neffen, der sein natürlicher Sohn ist" und später „La Valette entdeckt sich dem Ripperda". Aus diesen Zeilen läßt sich auf eine Grundverschiedenheit der beiden Pläne schließen; die Stellung des Freundespaares war in beiden offenbar verschieden. Crequi ist in 6 b verschwunden, und auch S. Priest ist sehr zurückgetreten; er wurde wohl in dem vollständigen Plane kaum vor dem

4. Akte erwähnt, sonst wäre seine merkwürdige Einführung als „Neffe, der sein natürlicher Sohn ist“ nicht nötig gewesen.

Diese veränderte Stellung des Freundespaares führt auf die richtige Spur. Nicht das geringste Anzeichen findet sich dafür, daß Schiller in den älteren Bruchstücken (1—5 und 7) das Freundschaftsmotiv so stark wollte zurücktreten lassen. Dagegen erinnert man sich an das zu Fr. 13 Bemerkte: dort ist uns das Fehlen des Freundschaftsmotives aufgefallen. Daß Fr. 6 b dort einzuordnen ist, beweist auch schlagend die fehlende Akteinteilung. Und nun lese man einmal hintereinander Fr. 13 und 6 b. Man erkennt ohne weiteres, daß 6 b die Fortsetzung von 13 ist. Da wäre also der fehlende Schluß von 13, und die Annahme Kettners (Vjschr. a. a. O. S. 552), daß Schiller das Szenar 13 unfertig habe liegen lassen, weil ihm Bedenken an der Durchführbarkeit der Handlung aufgestoßen seien, ist nicht richtig. Einige äußere Schwierigkeiten, die der Verbindung 13 + 6 b entgegenstehen, werden unten S. 33 f. beseitigt.

Oben S. 26—28 ist der Gang der Handlung in Fr. 13 verfolgt worden. Das Fragment bricht mit der Peripetie am Schluß des dritten Aktes ab. Nachdem die rebellischen Ordensangehörigen schon durch die Vorgänge in Szene 16 erschüttert sind, bringt die Entlarvung des Verräters Montalto einen völligen Umschwung hervor. „Schrecken und Scham der Ritter, welche abgehen“, mit diesen kurzen Worten wird die Situation bezeichnet. Man muß annehmen, daß mit den Rittern auch der Chor abgeht. Er leitet die völlig Niedergeschmetterten wieder auf den richtigen Weg. So bleibt la Valette allein auf der Bühne (Sz. 18). Seinem erregten Herzen wird er in einem Monolog Luft machen, dem einzigen im Stück. Der Zuschauer wird daraus ersehen, wie es in der Brust des nach außen so kalt scheinenden Mannes stürmt. Vor allen Dingen, hier wird der Ort sein, wo es zuerst deutlich wird, daß la Valette mehr als die Ritter verliert, daß er im Begriff ist, nicht nur sich selbst, sondern auch sein Liebstes, seinen Sohn, aufzuopfern. Nach diesem bedeutsamen Monolog beginnt ein neuer Abschnitt, der 4. Akt, wenn wir die Akteinteilung vornehmen. Hier setzt Fr. 6 b ein. Die Ritter kommen und flehen um Verzeihung; sie wird ihnen erst gewährt, als auch die anderen Ritter Reue zeigen und die alten Ritter für sie Fürsprache einlegen. Es folgt das schon aus dem alten Plane bekannte Abendmahl und der Abschied der nach Elmo gehenden Ritter. Am Schluß des Aufzuges segnet

la Valette seinen „Neffen, der sein natürlicher Sohn ist.“ Im Orden gilt er als der Neffe, der Zuschauer weiß aber, daß er dem Großmeister viel näher steht [1]). Zwischen Akt 4 und 5 steht das von Anfang geplante Chorlied. Der letzte Akt ist nur kurz skizziert, auch er weicht vom älteren Plane ab. Ein griechischer Jüngling, der voll Bewunderung über den Heldentod der Ritter auf Elmo das Heer der Feinde verlassen hat, erzählt die Katastrophe, zugleich „eine schöne Wirkung derselben.“ Alle werden von seinem Bericht schmerzlich betroffen, besonders der Großmeister. Doch daß er außer dem Verlust seiner Ritter noch mehr zu beklagen hat, wird erst ganz am Schluß des Dramas im Orden bekannt: „La Valette entdeckt sich dem Ripperda“, und durch diesen erfährt dann wohl der ganze Orden die Heldengröße seines Oberen, und sicher wird das zur Erhebung des Ganzen beitragen.

Aus inneren Gründen hat sich eine enge Verbindung zwischen Fr. 13 und 6 b ergeben. Es erübrigt noch, zwei äußere Schwierigkeiten zu beseitigen.

Wie steht es zunächst mit der Ueberlieferung von 6 b? Man muß sich von dem Bilde, das der Druck Kettners bietet, wo 6 b mitten

1) Kettner sagt in seinen Schillerstudien S. 30: „Dem Inhalt nach gehört das Bruchstück (6) einer ziemlich frühen Stufe in der Entwicklung des Malteserplanes an. Es zeigt zunächst darin noch einen engen Zusammenhang mit der historischen Quelle Schillers, daß der natürliche Sohn la Valettes, den er der Sache des Ordens zum Opfer bringt, als sein Neffe gilt.“ Dieser Schluß ist nicht zwingend. Warum soll Schiller nicht auch später den Sohn als Neffen einführen können? Schließt er sich doch auch sonst an späteren Stellen seines Planes genauer seiner Quelle an als früher (vgl. das oben S. 12 über das Freundschaftsmotiv Gesagte und S. 22 über Mendoza-Miranda). Und Schiller hatte doch eine Begründung nötig, daß la Valette den St. Priest besonders vor dem ganzen Orden segnet; das geschieht eben, weil er ein Verwandter des Großmeisters ist. Noch in Fr. 18 (K. 46, 15) findet sich der Gedanke, St. Priest als Verwandten des Großmeisters auftreten zu lassen. Später hat Schiller dies fallen lassen und eine andere Begründung gegeben (K. 38, 15): St. Priest ist ein besonders tapferer und im ganzen Orden mehr als alle andern beliebter Ritter. Da fällt es nicht auf, wenn der Großmeister ihn sehr begünstigt. Diese Aenderung in der Motivierung ist wohl bedacht; da der Orden bis zum Schluß nichts davon weiß, daß überhaupt ein Verwandter des Großmeisters unter den Todesopfern ist, kann er ihm daher noch eher egoistische Gründe unterschieben. Da der ältere Plan die Segnung St. Priests vor dem ganzen Orden nicht kennt, so weiß der Orden auch nichts von einer Verwandtschaft zwischen ihm und dem Großmeister; doch war ein tête à tête zwischen St. Priest und la Valette von Anfang geplant (K. 10, 15. 8, 14. 2, 33); nach langem Verschwinden steht es wieder im jüngsten Szenar der Malteser (K. 51, 33. 39, 20).

zwischen zwei fremdartigen und jedenfalls nicht zu Fr. 13 gehörenden Bruchstücken (6 a und 6 c) steht, frei machen. Dieser Druck verschleiert das handschriftliche Bild. Besser hat Kettner Fr. 6 in seinen Schillerstudien S. 29 f. wiedergegeben. Die Fragmente 13 und 6 bilden in Lottes Abschrift einen zusammenhängenden Bogen, Blatt 17 und 18[1]). Beide Blätter hat die Abschreiberin in zwei Kolumnen geteilt und zuerst die linken Hälften der Seiten beschrieben. Auf S. 17 a steht Fr. 13 Sz. 1—7 (links, rechts nur die Marginalien); Seite 17 b enthält links Sz. 7 (Forts.) — Sz. 14, rechts (bis zur Hälfte der Seite) Sz. 15—18; die letzte Hälfte der rechten Spalte ist frei. Auf S. 18 a findet sich links (bis ungefähr zur Hälfte der Seite) von Fr. 6 a Punkt 1—3 (K. 11, 10—21), rechts oben Punkt 4 und 5 (K. 11, 22—26); der übrige Raum der rechten Spalte ist frei. Ein Strich durch die ganze Breite trennt das oben stehende vom folgenden. Die zweite Hälfte der linken Kolumne wird ausgefüllt von dem Rest des Fr. 6 a (K. 11, 27—12, 5). Auf S. 18 b steht links Fr. 6 b, rechts 6 c; nach 6 b ist $^1/_4$ der Seite frei; 6 c füllt die ganze Spalte.

Damit wäre alles in schönster Ordnung, wenn nicht das fremde Fragment 6 a die verwandten Bruchstücke trennte. Doch dies wird jemand, der Lottes Arbeit kennt, nicht bedenklich machen. Offenbar hat sie Vorder- und Rückseite der Vorlage verwechselt oder einen ähnlichen Fehler begangen. Verführt haben mag die Abschreiberin, daß mit 6 a eine neue Numerierung von Szenen zu beginnen schien (1—5); so konnte sie glauben, das Blatt stelle überhaupt ein selbständiges Ganzes dar. Daß ein Fehler wie der angenommene Lotte Schiller zuzutrauen ist, unterliegt keinem Zweifel. Aehnlich ist sie bei Fr. 7 verfahren. Die zwei Doppelblätter des Originals, die ineinander lagen, schrieb sie getrennt ab, zuerst den äußeren Bogen, dann den inneren, wodurch der Zusammenhang zerstört wird. Einen anderen Fehler dieser Art in Fr. 4 und 5 hat Kettner verbessert (vgl. oben S. 16).

Ein zweites Bedenken, das einer Verbindung von Fr. 13 und 6 b widerspricht, besteht noch. Während in Fr. 13 die einzelnen Szenen fortlaufend gezählt sind, reiht 6 b die einzelnen Handlungsstücke ohne Zählung aneinander. Doch diese Schwierigkeit wiegt nicht schwer, besonders wenn man bedenkt, daß das Hauptmerkmal von Fr. 13, die fehlende Akteinteilung, festgehalten ist. Fr. 13

1) Das konnte ich schon aus Kettners Schillerstudien S. 31 und 32 ersehen, und die Einsicht der Handschrift hat es bestätigt.

ist eine schnell niedergeschriebene Skizze, wie schon früher betont wurde; je näher Schiller dem Ende kam, desto eiliger mag er verfahren sein, und so ließ er hier die Zahlen weg. Er hatte einmal sehen wollen, wie sich ohne Akteinteilung die Szenen aneinander reihen würden, und für diesen Zweck genügte es, das neue Prinzip an dem größten Teile des Planes durchgeführt zu haben. Die Szenenfolge stand auch nur für die ersten Akte einigermaßen fest, hier lag für eine große Strecke Fr. 7 vor. Am Schluß des Dramas schwankt die Folge der Szenen dagegen noch sehr; hier waren nur die Hauptpunkte Schiller gegenwärtig. Es ist natürlich, daß er hier von der Szenenbezeichnung absah, weil dafür der Boden noch nicht fest genug war. Verhängnisvoll für das Szenar war nun, daß mit dieser Aenderung eine andere zusammenfiel, nämlich daß Schiller zugleich ein neues Blatt begann. Wäre die Zählung hier fortgesetzt worden, so wäre die Abschreiberin wohl kaum in ihren Irrtum verfallen.

Eine sorgfältige Betrachtung zerstreut also die Bedenken, und Fr. 6 b ist an 13 anzuschließen. Mit der Bestimmung des Platzes von 6 b ist aber auch für 6 a und 6 c viel gewonnen. Daß sie mit Fr. 13 enge zusammenhängen, ist ausgeschlossen, da ihr Inhalt ein ganz anderer ist. Sie stehen nur zufällig in der Nähe des Szenars 13 + 6 b; der Bogen, der 6 b enthielt, war zum Teil noch ganz frei, und diesen Raum benutzte Schiller später anderweitig, wie auch sonst in unseren Bruchstücken. Wenn aber das älteste Stück von Fr. 6 gleichzeitig mit Fr. 13 entstanden ist, so ist damit zugleich bewiesen, daß die übrigen Teile mindestens nicht früher fallen. Das entspricht auch durchaus dem Charakter von 6 a und 6 c. So zählt z. B. 6 c eine lange Reihe von „einzelnen Handlungstücken“ auf; darunter finden sich mehrere Punkte, die auf eine spätere Entstehung hinweisen. Solche langen Aufzählungen sind für sich allein schon ein Kennzeichen der späteren Zeit der Arbeit. Fr. 6 c gehört also in die Nähe von Kettners drittem Entwurf. Näher steht 6 a dem Szenar 13 + 6 b; besonders klingt der Anfang sehr an Fr. 13 an (Punkt 4: Montaltos Insinuationen = Szene 4 Montaltos schlimme Insinuationen). Auch Kettner hat das gesehen, der Fr. 6 und 13 so weit auseinander stellt. Er sagt in seinen Schillerstudien S. 30: „Fr. 6 besteht 1. aus dem Anfang eines ganz kurzen Szenars, das an Fr. 13 erinnert, aber die ersten Szenen nur ganz allgemein skizziert, während letzteres bereits individuellere Züge zeigt, 2. einer Notiz über das

Freundschaftsverhältnis.“ Für den Anfang eines Szenars halte ich den ersten Teil nicht; es werden vielmehr der Reihe nach die Punkte aufgezählt, die zur Empörung gegen den Großmeister führen. Für eine etwas spätere Entstehung von Fr. 6 a ließe sich anführen, daß hier das Freundschaftsmotiv in eigenartiger Form auftritt.

Die Resultate, zu denen die Untersuchung über die Stellung von Fr. 6 und 13 gelangt ist, werden bestätigt durch zwei kleine neue Originalbruchstücke dieser Fragmente. Beide stammen wohl von Foliobogen, die bei beiden in zwei Kolumnen gefalten waren (wie die Schlußseiten von Fr. 7). Das eine Fragment (in Dresdener Privatbesitz, Photographie im Goethe- und Schillerarchiv in Weimar) enthält auf der ersten Seite (paginiert 21) links Szene 1 von Fr. 13 (K. 30, 24—28), in der rechten Kolumne ein in Lottes Abschrift fehlendes Personar. Auf der Rückseite steht links Sz. 4 und 5 von Fr. 13 (K. 31, 7—12 “Ordens und“), rechts nur die Marginalien (K. 31 Anm. 1). Das zweite Fragment, ein kleiner ausgeschnittener Streifen (Original im Goethe- und Schillerarchiv), enthält Teile von Fr. 6, und zwar steht auf der Vorderseite in der linken Spalte: „Schöne Stunde des Ordens, die an seinen Ursprung erinnert“, in der rechten Spalte: „Totalität der Geschichte des Ordens, werdend, blühend, verfallend.“ Diese Randbemerkung steht in Lottes Abschrift im Text (so auch K. 12, 13). Auf der Rückseite steht links von Fr. 6 c Nr. 8, 9, 10; die rechte Kolumne ist frei. Unbekannt war bisher das Personar, das an die Spitze von Fr. 13 in die rechte Kolumne neben Sz. 1 gehört. Es stehen untereinander folgende Namen (sämtlich unterstrichen): La Valette, Chateauneuf, Ripperda, Biron, Ramiro, S. Priest, Castriot, Mendoza, Montalto, dann nach einem Zwischenraum von einer Zeile: Renegat, Chor. Neben Biron ist rechts Crequi hinzugefügt, dann aber mehrfach durchstrichen worden, so daß der Name fast unleserlich ist. Wenn in diesem Verzeichnis außer Ripperda und Biron auch noch Chateauneuf und Ramiro stehen, so sieht man, daß Schiller sich, als er Szenar 13 begann, noch nicht darüber klar war, daß er diese Namen nicht mehr brauche. Dagegen vermißt man Laskaris und den jungen Ritter von Stein.

Beschäftigung mit den Maltesern im Jahre 1799 (Fr. 8, 9, 10, 12).

Die eigentliche Arbeit an dem neuen Plane, wie ihn Schiller in Fr. 13 und 6 b zuerst schnell skizziert hatte, fällt wohl in der

Hauptsache erst an den Schluß des Jahres 1799. Der Wallenstein war zwar schon im März vollendet worden; aber ein andrer Stoff, die Maria Stuart, hatte Schiller bald darauf ergriffen, und erst im Oktober, als die Beschäftigung mit diesem Stück längere Zeit aussetzte, traten die Malteser wieder in den Vordergrund. Verschiedene Umstände führten gerade um diese Zeit zu einer eifrigen Arbeit an dem Stoffe, die durch mehrfache Zeugnisse bestätigt wird, wofür ich auf Kettners Darlegung verweise (Vjschr. a. a. O. S. 549). Innerlich wurde Schiller durch eine ähnliche Stimmung wie mehrmals früher zu den Maltesern geführt; er wollte einmal einen einfachen Stoff behandeln. Wie er am 26. September an Körner schreibt, war er „vor der Hand die historischen Sujets überdrüssig, weil sie der Phantasie gar zu sehr die Freiheit nehmen und mit einer fast unausrottbaren prosaischen Trockenheit behaftet sind“ (Jonas VI, 88). Aeußere Antriebe kamen hinzu. Die Uebersiedelung nach Weimar, die gerade bevorstand, ließ es wünschenswert erscheinen, dem Herzog ein neues Stück darzubieten. Dazu eigneten sich gerade die Malteser sehr, da der Stoff den klassizistischen Neigungen des Herzogs entsprach. Auch interessierte sich dieser um diese Zeit für den Stoff, wie Briefe von ihm und der Herzogin beweisen. Ebenfalls in dieser Zeit haben mehrfach Unterredungen mit Goethe über den Plan stattgefunden.

Mit großer Zuversicht arbeitete Schiller in diesem Oktober und November an dem Stoffe. Dem Wunsche des Herzogs gemäß ging er daran, diesem einen Plan einzureichen, der vielleicht nach Kettners Vermutung in Fr. 8 erhalten ist. An Goethe schrieb er über das Stück am 22. Oktober unter anderem: „Es wird diesem Stoffe recht gut gehen, das Punctum saliens ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen großen und rührenden Handlung. An dem Stoff wird es nicht liegen, wenn keine gute Tragödie, und so wie Sie es wünschen daraus wird.“ (Jonas VI, 101).

In diese Zeit fallen wohl die Fragmente 8, 9, 10 und 12 des zweiten Entwurfs, während 11 schon eine weitere Entwicklung zeigt und daher später besprochen wird. Man kann alle diese Fragmente als Meditationen über Fr. 13, über die „einfache, große und rührende Handlung“ bezeichnen. Daß sie alle enge zu Fr. 13 gehören, geht schon daraus hervor, daß das Freundschaftsmotiv in ihnen allen nicht erwähnt wird. Wenn in diesen Bruchstücken und in Fr. 11 die Akteinteilung genannt wird (K. 24, 15 und 28, 33), so ist das kein Grund, die betreffenden Fragmente für älter zu halten

als 13. Schiller war diese Einteilung geläufig, und wenn er sich irgendeine Szene aus dem Stoffe vergegenwärtigen wollte, so war die Akteinteilung am bequemsten, um schnell die Stelle der Szene im Plane anzugeben, ohne daß damit gesagt wäre, daß er im ganzen zu dieser Einteilung zurückkehren wollte.

In allen diesen Bruchstücken ist das Thema fast nur eines, die Vertiefung des dramatischen Konfliktes. Die Gedanken hierüber kehren in den verschiedensten Variationen immer wieder. Bald wird ganz allgemein von dem Inhalt des Stückes ausgegangen und eine Formel für die Gestaltung des Konflikts gewonnen; bald werden die beiden Parteien ins Auge gefaßt und ihre Stellung zum Konflikt und seiner Lösung klar gestellt. So kommt es, daß die Gegner des Großmeisters auf eine höhere Stufe gehoben werden, in erster Linie aber werden ihm selbst Betrachtungen gewidmet, und seine Gestalt wird in eine ideale Höhe gestellt. Während in Fr. 13 und 6 b die griechische Form dem Stoffe gegeben worden war, wird jetzt ernstlich dahin gearbeitet, daß auch wahrhaft griechischer, idealer Geist im Stücke weht.

Schwer ist es, bei diesen so ähnlichen und sich wenig voneinander abhebenden Betrachtungen zu einem Schluß über die Folge ihrer Entstehung zu kommen. Wir werden gut tun, vorsichtig mit dem Urteil zurückzuhalten und uns mit dem Versuch zu begnügen, die Hauptgedanken, die diese Fragmente enthalten, darzulegen.

Die Einsicht in die Handschriften dieser Bruchstücke gewährt wenig Sicherheit, weckt an einer Stelle sogar Zweifel. Zwar für zwei Fragmente läßt sich ein ursprünglicher Zusammenhang nachweisen. Fr. 8 und 10 hingen im Original zusammen. Denn erstens ist bei beiden das Papier gleich, nämlich Kleinfolio, das sonst in den Papieren des dramatischen Nachlasses nicht begegnet. Ferner zeigen beide genau denselben gebrochenen Rand. In Lottes Abschrift endlich folgt Fr. 10 sofort auf 8; beide füllen zusammen den ersten Bogen der Abschrift (vgl. die Uebersicht S. 77). Und zwar läßt Lotte Fr. 10 sich an 8 anschließen ohne vorhergehenden Schlußstrich, der dagegen nach Fr. 10 steht. S. 2 a schließt ganz unten mit Fr. 8; die folgende Seite beginnt mit Fr. 10. Dies Fragment ist offenbar das Schlußblatt einer Reihe ineinander liegender Bogen, deren zu Fr. 10 gehörendes Vorderblatt verloren ist; deutlich läßt sich auch noch erkennen, daß ein Vorderblatt von dem erhaltenen Original von Fr. 10 abgeschnitten worden ist. In der Abschrift ist der Inhalt des verlorenen Blattes richtig an der Spitze von Fr. 8 erhalten, wo ihn auch Kettners Ausgabe bringt (K. 19,4 bis 28). Lotte Schiller lagen also die Bogen noch richtig geordnet vor[1]). —

1) Das Blatt, das Fr. 10 enthält, ist enger beschrieben als das vorhergehende; das kommt bei Schiller häufig vor und ist besonders beim Schluß-

Zweifelhaft ist, ob Fr. 9 nicht in zwei Fragmente zu zerlegen ist. Die Abschreiberin läßt nach K. 24, 15 einen großen Raum frei und beginnt mit K. 24, 16 eine neue Seite (22 b). Da auch der innere Zusammenhang zwischen beiden Teilen nicht fest ist, so wird man besser 9 a und 9 b unterscheiden [1]). — Auch Fr. 12 ist nur in der Abschrift erhalten [2]); der Schlußteil (K. 30, 11 f.) gehört zum dritten Entwurf, wie die Namen Romegas und Miranda beweisen.

Dem ganzen Charakter dieser Fragmente entspricht es, wenn sie für die äußere Handlung wenig Neues bieten. Aber das wenige ist doch beachtenswert. Wenn in 9 a nur zwei Handlungen, die Sittenverderbnis und die elmoische Angelegenheit, erwähnt werden, die beide der Intrigant in eine vereinigt (K. 24, 9 f.), so stimmt das zu Fr. 13. In Fr. 9 b wird festgestellt, daß la Valette keinen anderen Vertrauten nötig hat als den Chor; das ist ein Fortschritt über Szenar 13 + 6 b, wo noch Ripperda (und Chateauneuf?) die Rolle des Confident zufällt (vgl. Szene 1 und 6 und den Schluß von 6 b). Im Szenar 13 + 6 b treten nicht weniger als viermal neue Gesandte von St. Elmo auf (Szene 3, 10, 14 und Fr. 6 b); das wird korrigiert durch die Bemerkung in Fr. 10: zweimal kommen die Deputierten von Elmo, aber in der Art muß sehr variiert werden (K. 26, 24). In Fr. 13 tritt Ademar außer in der Eingangsszene auch noch in der Peripetie auf; ob Fr. 9 a die Priorität gebührt, wo auch diese Gestalt etwas hervortritt, läßt sich nicht sagen. Dagegen ist der Fortschritt über 13 in Fr. 12 unverkennbar: ein tête à tête, wie es hier gefunden wird, kennt Fr. 13 nicht.

Viel breiteren Raum als diese Bemerkungen nehmen in den Fragmenten 8—10 und 12, wie schon hervorgehoben wurde, die Ausführungen über den Charakter des Konfliktes im Orden und die Gestalt des Großmeisters ein. Fr. 8 zwar enthält in seinem Hauptteile eine ausführliche, auch stilistisch sehr abgerundete Darlegung der Exposition, die sich im Wesentlichen an die Quelle anschließt. Aber im letzten Teile geht die Darlegung auf den Konflikt des Dramas ein und beweist sofort, wie er in dieser Periode in eine höhere, allgemeine Sphäre gehoben wird. Scharf wird be-

---

blatt nicht auffällig. Die erste Seite schließt mit K. 26, 6, ein Rest der Seite ist freigelassen. Die zweite Seite ist ganz beschrieben. In den Anmerkungen (K. 26, 30 f.) ist 3) überflüssig, da die dritte Marginalnotiz noch zu 2) gehört, an die sie sich sofort anschließt.

1) K. 24, 12 ist wohl Heredia zu lesen (so die Abschrift); ein Intrigant dieses Namens bei Vertot Bd. II (vgl. Vertots Index).

2) Auf S. 6 a; wenn auf S. 6 b und 7 a gleich Fr. 11 folgt, so wird das wohl Zufall sein; nach Fr. 12 steht der Schlußstrich.

tont, daß der reine Geist des Ordens fehle, ohne den die Ritter ihre schwere Aufgabe, den Kampf gegen die Uebermacht der Türken nicht lösen können. „Kühn und tapfer sind die Ritter, aber sie wollen es auf ihre eigene Weise sein, und sich nicht mit blinder Resignation dem Gesetz unterwerfen. Der Augenblick fordert einen geistlichen (idealistischen) Sinn, und ihr Sinn ist weltlich (realistisch) . . . . . sie sind Helden, aber nicht christliche, geistliche Helden."

Diese Gedanken über den Konflikt im Orden werden dann in dem enge mit Fr. 8 verwandten Fr. 10 fortgesetzt und vertieft. Wird in Fr. 8 scharf der Gegensatz zwischen der weltlichen (realistischen) Gesinnung des Ordens und der verlangten geistlichen (idealistischen) hervorgehoben, so gibt Fr. 10 die Formel für die geforderte Lösung dieses Konflikts. Zugleich wird der im Stück schließlich siegreiche Idealismus näher bestimmt, wobei Schiller seine bekannte Korrektur des Kantischen Imperativs zu Grunde legt. Als Aufgabe der Tragödie erscheint so die Verwandlung einer pflichtmäßigen Aufopferung in eine freiwillige, mit Neigung und Begeisterung vollführte. Ordensgesetz und Neigung liegen im Drama im Kampf miteinander; indem Neigung und Pflicht zusammenfallen, sind die Ritter befähigt, selbst das Schwierigste zu vollbringen. Das Ziel der Handlung muß sein, eine Stimmung hervorzubringen, aus der diese freiwillige, mit Liebe und Begeisterung vollführte Hingabe der Ritter entspringt. Nach Fr. 10 muß der Großmeister der Urheber dieser inneren Umwandlung der Ritter sein: er muß den Orden erst erschaffen, wie es in Fr. 8 heißt (K. 22, 36). Später ist das von Schiller genauer bestimmt worden durch ein paar in die älteren Papiere eingetragene Bemerkungen: Die Unterwerfung der Ritter muß notwendig aus der Handlung hervorgehen und zugleich ein Werk la Valettes sein (K. 10, 31); und noch deutlicher (K. 18, 18 f.): „a) ihre (der Ritter) Reinigung und Wiederherstellung muß durchaus ihr Werk sein, b) aber la Valettes Klugheit und hoher Sinn muß diese Notwendigkeit herbeiführen." Das ist dann auch festgehalten in dem ebenfalls später entstandenen Fr. 11: „Es müssen sich als Folge seines Betragens und der Umstände im Verlauf des Stücks die wahren Ordensritter erzeugen" (K. 27, 19 f.). Wenn la Valette den Orden reformiert, so beruft er sich nicht auf allgemein menschliche und rein moralische Gründe, sondern auf die Ordensregel und die Religion. Aber die spezifische Ordenstugend ist bei

ihm „zum Moralischen hinaufgeläutert“ (K. 25, 29), die Religion ist ihm nur die Sprache und Formel zu einer höheren und helleren Weisheit (K. 30, 3).

Durch die hohe Auffassung des Konflikts und seiner Lösung in Fr. 10 wird auch die Gestalt des Großmeisters zugleich gehoben, und so werden auch seiner Persönlichkeit in Fr. 10 Betrachtungen gewidmet. Durch die Aufgabe des Stückes ist la Valettes Härte bedingt (K. 25, 21 f.). Aber diese moralische Festigkeit verbirgt nur „die Fühlbarkeit“, sein weiches Herz, und im Stück muß schließlich letzteres deutlich in die Erscheinung treten (26, 8). Da die Existenz des Moralischen nur durch die Totalität, das Beisammensein aller edlen Eigenschaften, bewiesen werden kann und nur durch diese schön und das Höchste ist, so wird verlangt, daß la Valette neben jener Festigkeit auch alle anderen schönen menschlichen Tugenden besitzt (K. 26, 10 f.). Auch soll er im Stück Gelegenheit haben, seine „Penetration und Verstandesklugheit“ zu zeigen (K. 26, 18), was dann in Fr. 12 weiter benutzt wird, indem es ihm durch seine große „Klugheit und Penetration“ gelingt, die Verräterei zu entdecken (K. 29, 23).

Man sieht, wie Schiller dem Problem des Stückes mit Hilfe der ästhetischen Theorie beizukommen suchte. Ergänzt werden diese Gedanken durch eine Reihe mehr praktisch-dramatischer Erwägungen; beide Gedankenreihen gehen bald nebeneinander, bald kreuzen sie sich. Zu Beginn von Fr. 9 a legt Schiller gleich den Finger auf zwei Stellen, die bis zum Schlusse der Arbeit an den Maltesern Schwierigkeiten machten: es ist die scheinbare Härte im Charakter des Großmeisters und sein wenig handelndes Hervortreten. Wie in Fr. 10 als Haupteigenschaft la Valettes nach außen die „moralische Festigkeit“ erscheint[1]) und wie er schon im alten Plan (K. 9, 12) unter den

1) Die fermeté des Großmeisters ist schon bei Vertot seine Haupteigenschaft, die er oft erwähnt, z. B. IV, 380, 391. Die Hauptstelle über la Valette (von Schiller angestrichen) findet sich IV, 448 und 449: C'étoit un homme d'une fermeté supérieure aux évènements; une valeur naturelle lui avoit inspiré sans effort une noble indifférence pour la vie. Hervorgehoben werden bei ihm: la grandeur d'âme et cette hauteur de courage qu'il fit éclater au milieu des plus grands dangers. . . . . Die ankommenden Ritter: il les recevoit tous comme un bon père qui recevoit ses enfants avec plaisir: il avoit pourvû d'avance à leur logement et à leur subsistance. Dans la multitude et l'importance des différents soins dont il étoit chargé, rien ne l'embarassoit; il vouloit être instruit de tout, il entroit dans les plus petits détails; Soldat, Capitaine, Officier d'artillerie, Infirmier, Ingénieur, de la même main dont il avoit tracé une nouvelle fortification, il remuoit lui-même la

Rittern wie das „personifizierte Gesetz“ steht, so ist diese stoische Großmeistergestalt auch in Fr. 9 wie überhaupt im ganzen Plane festgehalten. Aber wie in 10 neben der moralischen Festigkeit für la Valette die „Totalität“ postuliert wird, so wird hier wieder und wieder hervorgehoben, daß die Strenge im Charakter des Großmeisters nur scheinbar ist. Den Rittern gegenüber darf und muß er hart, willkürlich, ungerecht erscheinen (K. 23, 15; 23, 7; 25, 11); das liegt an der Aufgabe des Stücks, die verlangt, daß sich speziöse Scheingründe gegen ihn häufen (K. 24, 22, vgl. K. 11, 17), und dies Mißverständnis muß tiefer in der Natur der Dinge liegen (K. 25, 15). Anders verhält es sich mit den Zuschauern; ihnen muß immer der wahre Charakter la Valettes bekannt sein; vor ihnen steht er gerechtfertigt da (25, 12; 23, 15), wenn man auch nicht voraussehen kann, wie sich das Mißverständnis zwischen ihm und seinen Rittern löst. Gegenüber dem Bedenken, daß der Großmeister zu wenig handelnd hervortritt, heißt es: er muß immer handelnd erscheinen, er ist die Seele der Handlung (23, 9 f.). Insbesondere soll das Resultat des Ganzen, die Rückkehr der Ritter zu ihrer Pflicht, das Werk seiner hohen Tugend und Weisheit sein, ganz wie er in Fr. 10 der Urheber der Verwandlung der strengen, pflichtmäßigen Aufopferung in eine freiwillige sein soll. Aber zugleich sollte doch auch, wie wir sahen, die Umkehr der Ritter notwendig aus der Handlung hervorgehen, die Umstände sollten dabei mitwirken, die Bekehrung sollte ihr eigenes Werk sein. Wie dies gedacht ist, erhellt aus Fr. 9 besser als aus den früheren Deduktionen. Die Ritter werden von selbst von innen heraus zur Erkenntnis geführt, indem sie persönlich die Folgen ihrer Widersetzlichkeit schädlich empfinden [1]),

terre et on le trouvoit presque en même temps en différents endroits, tantôt à la visite des magasins et souvent même à l'Infirmerie, occupé à pourvoir au soulagement des malades. Angestrichen ist auch von Schiller die Stelle S. 460: De si sages précautions étoient bien nécessaires contre la puissance redoutable des Turcs; mais la principale ressource de l'Isle consistoit dans la présence du Grand-Maître, dont l'air tranquille et la contenance ferme et intrépide inspiroit une confiance sans bornes aux Chevaliers et aux Soldats. Il parcouroit continuellement les différents postes, il faisoit fortifier les endroits qui lui paroissoient les plus faibles, marquoit à chaque Commandant, s'il étoit attaqué, les mouvements qu'il devoit faire, les endroits de la place où il devoit se retirer pied à pied et successivement: et partout où il paroissoit, il laissoit une impression de son courage, qui rendit depuis les Chevaliers et les Soldats invincibles.

1) K. 23, 18 f.: z u g l e i c h (da der Großmeister ihre Umkehr bewirkt) müssen s i e die Folgen usw.

und die Umstände tragen mit dazu bei, weil ein Beispiel von Gehorsam und Mut jüngerer und schwächerer Ritter ihren Ordenssinn wieder rege macht (K. 24, 1).

Infolge der Vertiefung des Konflikts im zweiten Entwurf mußte die Rolle des Verräters Montalto sinken; er wird in der Hauptsache nur dazu benutzt, um die beiden Teilhandlungen des Stücks zu einer Handlung zu vereinigen (K. 24, 11 f.). Dagegen mußten mit der hohen Auffassung des Konflikts und seiner Lösung die übrigen Ritter gehoben werden. Wenn auch die Verderbnis im Orden für die Handlung Voraussetzung bleibt und die Wogen der Empörung hoch gehen müssen, so soll doch im zweiten Entwurf der Widerstand der Ritter verzeihlich, ja liebenswürdig erscheinen (K. 25, 21; 22, 19, vgl. 11, 16 f.). Wie der Konflikt und seine Lösung sowie die Person des Großmeisters idealer gestaltet werden, so also auch die Gegenpartei. Das zeigt sich besonders an einer Gestalt, die allmählich in dieser Periode der Arbeit im Plane hervortritt und gleichsam die Verkörperung des Gesamtgeistes der Ritter darstellt. Es ist Ademar, der zum würdigen Gegenspieler des Großmeisters wird und hinter dem Montalto zurücktreten muß. Ademar soll nicht von Anfang im Stück bedeutsam hervortreten; wie die übrigen Ritter ist er durch Passion geblendet (K. 29, 11); er hält den Großmeister für seinen Feind und will nicht nachgeben (K. 24, 5). So „steht keiner im Mittelpunkt des Ganzen“ (K. 29, 12), auch Ademar nicht. Als er dann aber einen entscheidenden Beweis für die Falschheit seiner Beurteilung des Großmeisters erhält, fällt der ganze Grund seiner Widersetzlichkeit. Und so gewinnt Schiller die große Entscheidungsszene zwischen Ademar und dem Großmeister, in der die im Grunde edle Natur Ademars den Sieg über die Leidenschaft davonträgt. „Die Privatrücksicht weicht dem Interesse des Ganzen.“ Wie das sich hier bei Ademar zeigt, so ist das überhaupt der Gedanke, der die Betrachtungen des zweiten Entwurfes durchzieht; das ist die einfache, große, rührende Idee, wie sie im Stück verkörpert werden soll.

Neue Aufnahme des Freundschaftsmotives in den Plan.

Fr. 13, 6 b, 8, 9, 10, 12 stehen alle in engem Zusammenhang. Sie werden sämtlich dadurch charakterisiert, daß der Blick des Dichters nur auf die Durchführung einer einfachen, heroischen Handlung gerichtet ist. Ein Fortschritt von Fr. 13 bis 12 ist

wohl zu erkennen. Fr. 13 schließt sich noch recht fest an die früheren Pläne an. Ziemlich äußerlich ist die Handlung auf das griechische Schema gebracht, indem die Akteinteilung aufgegeben ist, mehrere Personen gestrichen wurden und der Chor mehr hervortritt. Innerlich stehen sich Fr. 7 und 13 noch sehr nahe: schon seit Fr. 5 hatte sich der Gang des Stückes so gewandt, daß das Freundschaftsmotiv sehr zurücktrat, während die Intrige des Montalto immer mehr Raum gewann. In Fr. 7 tritt dies noch etwas stärker als vorher in die Erscheinung (vgl. z. B. die Anm. S. 17), und das ändert sich nicht sehr in Fr. 13. Die Handlung besteht im wesentlichen aus der von Montalto geschürten Meuterei gegen den Großmeister (vgl. Szene 4, 9, 12) und ihrer Niederwerfung, die durch die Entlarvung des Verräters erst vollendet wird (Szene 17). Nur eine natürliche Folge dieser Entwicklung des Stoffes ist es, wenn in Szenar 13 + 6 b das Freundschaftsmotiv, das doch bedeutungslos geworden ist, ganz ausgeschaltet wird. Dagegen ist die Vaterrolle la Valettes am Schluß der Handlung (6 b) noch eingeführt worden, obgleich auch sie ohne Wert für die Lösung des dramatischen Konflikts geworden ist. Die folgenden Bruchstücke gehen in der Vereinfachung der äußeren Handlung noch weiter: auch das Vaterverhältnis wird nicht mehr genannt, die Rolle des Vertrauten Ripperda wird ausdrücklich als überflüssig bezeichnet (K. 24, 16; 23, 32, wo Chor aus Ripperda korrigiert ist); die Gesandtschaften von St. Elmo werden auf 2 beschränkt (K. 26, 24). Wichtiger ist anderes. Schiller bemüht sich, den in Fr. 7 und 13 noch ziemlich äußerlichen Konflikt in eine höhere Sphäre zu heben. Wie bei dieser Gestaltung des Stoffes der Verräter Montalto, der in Fr. 7 und auch in 13 der Hauptgegenspieler war, bedeutend tiefer gestellt und zum bloßen Antrieb für die Handlung wurde, ist oben dargelegt worden. Dem Großmeister erwuchs ein würdiger Gegner in Ademar, an dem sich auch wirklich die Umwandlung zeigt, die im Laufe des Stückes eintritt. Allmählich bildet sich diese Rolle heraus: in Fr. 5 (K. 10, 10) ist nur von Vorkehrungen die Rede, die der Großmeister bei seinem Abzuge nach St. Elmo trifft für den Fall, daß er nicht mehr zurückkehre. In Fr. 13 (Szene 16) macht der Großmeister sein Testament und gibt dem Ademar seine Stimme zum Großmeistertum. Hier tritt also zuerst die Person Ademars etwas hervor, während sein Name schon in der Eingangsszene von Fr. 7 erscheint (vgl. oben S. 18). In Fr. 9 a wird seiner dann mit einigen charakterisierenden Worten gedacht

und seine Stellung zum Großmeister berührt. Erst in Fr. 12 gewinnt er die volle Bedeutung für den Plan: ein Auftritt zwischen ihm und dem Großmeister allein wird eine der wichtigsten Peripetieszenen.

Die Arbeit an den Maltesern hat so schließlich dahin geführt, daß entsprechend der griechischen Form auch ein einfacher, edler, wahrhaft griechischer Geist in dem Stücke weht. Aber dieser Entwicklung waren zwei schöne Motive zum Opfer gefallen, die Freundschaft der beiden Ritter und das Vaterverhältnis la Valettes. Ob Schiller wirklich beide ganz ausschalten wollte, ist wohl kaum sicher zu sagen. In den Personenlisten dieser Periode erscheint wenigstens S. Priest immer (K. S. 23 unten; S. 26 unten, und im Personar zu Fr. 13), Crequi fehlt allerdings in einer Liste (Fr. 13) ganz. Möglich bleibt, daß beide nicht ganz verschwinden, jedoch nur unbedeutende Nebenpersonen sein sollten. Bald kam die Zeit, wo Schiller ihnen zuliebe den einfachen Plan erweiterte. Die alten Gestalten gewannen einen neuen Reiz und nahmen den Sinn des Dichters wieder gefangen.

Zunächst tauchte das Freundespaar wieder auf, aber nicht ohne daß die griechische Tendenz Schillers in dieser Periode umgestaltend darauf einwirkte. Es sollte jetzt ein griechisches Freundschaftsideal werden. In den älteren Entwürfen wird die Freundschaft „schwärmerisch“ oder „leidenschaftlich“ genannt; jetzt geht Schiller weiter, die Freundschaft wird zur Liebe. Dabei ist Vorbild die Liebe der griechischen Jünglinge, wie sie Schiller aus Platons Symposion kannte, das schon im J. 1792 in deutscher Uebersetzung in der neuen Thalia erschienen war[1]). Dies Motiv der Männerliebe kommt zuerst in Fr. 6a vor, das nach unseren früheren Ausführungen wohl später als Fr. 13 entstanden ist. Mit unverkennbarem Hinweis auf das im Original in der Nähe, zum Teil auf demselben Blatt oder Bogen stehende Szenar 13 + 6b, wo mit deutlicher Absicht das Freundschaftsmotiv gestrichen war, wird hier die Alternative gestellt: „Die Freundschaft muß gar nicht oder als ein Höchstes in ihrer Art vorkommen.“ Wie in diesem Abschnitt der Arbeit überhaupt, so wird schon in 6a betont: 1. daß die Freundschaft „wirkliche Leidenschaft mit allen ihren Symptomen“ sein muß, 2. daß Crequi dem Freund, als er sieht, daß dieser untergehen muß, freiwillig in den Tod folgt. Der zweite Punkt bedeutet eine merkliche Abweichung vom alten Plan,

1) Darauf hat Kettner aufmerksam gemacht (in den Lesarten zu K. 17, 18).

in dem Crequi nach dem Untergange S. Priests der Tröster des Großmeisters war (K. 8, 19). Dagegen nähert sich Schiller durch diese Aenderung der von Vertot erzählten Freundschaftsepisode; auch dort gehen beide Freunde in den Tod (vgl. oben S. 12 nebst Anm. 3).

In dem jüngeren Teile von Fr. 7 (K. 17, 12 f.) spricht sich Schiller noch deutlicher über die beiden Freunde aus. In Anlehnung an Platos Symposion, wo die Liebe zwischen Jünglingen als das größte Glück gepriesen und hervorgehoben wird, daß sie zu großen und edlen Handlungen führe[1]), läßt Schiller den Großmeister diese Liebe verteidigen und billigen. An einer dritten Stelle (Fr. 11, K. 28, 1 f.) werden gar der Liebe der zwei Ritter „alle Symptome der Geschlechtsliebe" zugeschrieben. An derselben Stelle wird zuerst versucht, die Liebe mit der Haupthandlung zu verknüpfen. Gerade dadurch daß sie den durchaus leidenschaftlichen Charakter wirklicher Geschlechtsliebe hat, soll sie in die Haupthandlung einfließen: die Leidenschaft führt Crequi zum Frevel gegen den Großmeister. Damit nähert sich Schiller wieder der Auffassung des ältesten Bruchstückes: die Freundschaft ist schuld, daß Gondy zum Aufrührer wird. Aber die Voraussetzungen sind an beiden Stellen doch verschieden. Gondy ist Urheber und Anstifter der Meuterei; Crequi, von Leidenschaft betört, ist nur das blinde Werkzeug eines schlauen Intriganten (K. 28, 9). Gondy ist ein Mann, der sich nicht scheut, insgeheim die Ritter gegen den Großmeister aufzuwiegeln; Crequi stürzt sich offen ohne Besinnung auf den Großmeister, um den vermeintlichen Tyrannen zu ermorden. Daß Crequi eine feurige Natur, St. Priest dagegen von sanftem Charakter ist, begegnet schon früh in den Bruchstücken (vgl. K. 3, 37 f.).

Wie ganz Schiller in die Betrachtung der Freundschaft versunken ist, sieht man daraus, daß er dem Verwandtschaftsmotiv, das doch wohl mit der Aufnahme des Freundespaares in den Plan auch wieder erscheinen mußte, keine Worte widmet. Seine Gedanken sind zeitweise so ganz auf das eine Problem gerichtet, daß er vorübergehend sogar eine Wendung des Motivs einführte, die durch die Verwandtschaft des einen Freundes mit la Valette und auch wohl durch die Art der Durchführung der Peripetie im Stück ausgeschlossen war: wir denken an die Ausschließung Crequis aus

1) Neue Thalia, 2. Teil, 5. Stück (1792) S. 184 ff.

dem Orden, die K. 17, 25 f. wieder nach langer Zeit auftaucht[1]).

Außer der Wandlung des Freundschaftsmotives erscheint in der Arbeit dieser Zeit wenig Neues. Schon in Fr. 6 b und dann K. 18, 15 wird die Person des Laskaris genannt, die aus Vertot stammt. Dieser berichtet (Band V, 13), daß ein türkischer Offizier, ein Grieche und Christ von Geburt, namens Laskaris, aus dem berühmten Hause dieses Namens, welches dem Morgenlande mehrere Kaiser gegeben hat, voll Bewunderung über die Tapferkeit der Ritter bald nach dem Falle von Elmo zu diesen überging. Schiller läßt ihn unmittelbar nach dem Falle von Elmo erscheinen und die Katastrophe erzählen. Der edle Grieche soll zugleich eine schöne Wirkung der Katastrophe sein[2]). Das Auftreten des Laskaris am Schluß des Stückes bedingte eine Aenderung des alten Planes, wo angenommen war, daß die Leichen der Ritter vom Meerstrom nach Borgo hinübergeführt würden, und eine Szene an der Leiche von la Valettes Sohn vorgesehen war. Das fällt von jetzt an weg. Nach dem alten Plane sollte der Opfertod der Ritter auf St. Elmo auch ein äußeres Ergebnis haben, die Aufgabe der Belagerung durch die Türken infolge des Erscheinens der spanischen Flotte. Auch das wird in dieser Zeit geändert. In Fr. 11 (K. 28, 29 f.) wird dargelegt, daß die innere Wiederherstellung des Ordens als Resultat der Handlung genügt. Es bedarf keines äußeren Erfolges; denn ist der Orden im Innern wieder gefestigt, so ist der äußere Sieg gewiß, wenn auch die Belagerung noch fortgeht. Mit dem Ausblick auf eine glückliche Zukunft schließt das Stück.

Fragment 11.

Unsere Erörterung hat uns schon wiederholt zu Fr. 11 geführt, einem bedeutsamen Bruchstück, das wir mit Absicht vom zweiten Entwurf etwas abgerückt haben[3]). Das Fragment erhält dadurch seinen besonderen Charakter, daß hier mit der einfachen

1) Der ausgeschlossene Crequi wirft sich dann nach dem Abgang der Todesopfer für sich allein nach St. Elmo (wie im jüngsten Plane), wo er mit dem Freunde umkommt. Ob so auch der Schluß in Fr. 1 gedacht war?

2) Später heißt es (in dem von Leitzmann im Euphorion a. a. O. neu veröffentlichten Fragment): Laskaris. Symbol der Folgen.

3) Fr. 11 ist ein Foliobogen dünnes Papier, Wssz. auf dem einen Bl. IOS, auf dem andern RIC, über beide Blätter sich erstreckendes Horn, darunter 3 Herzen. Außenrand haben alle vier Seiten (pagin. 18, 19, 20, letzte S. nicht pagin.). S. 20 ist unten ein Drittel frei, auf S. 20 b ist fast die ganze untere Hälfte frei.

Handlung des zweiten Entwurfes eine Reihe anderer Elemente verknüpft wird. Dabei werden aber die Gedanken der früheren theoretischen und praktischen Erwägungen festgehalten und zu einem abschließenden Ergebnis gebracht. So werden hier die Betrachtungen über den Großmeister und sein Verhältnis zu den aufsässigen Rittern, über die Art und Lösung des Konflikts zu Ende geführt. Aber in die allgemeine abstrakte Sphäre, in die durch die früheren Darlegungen der Konflikt und seine Lösung gezogen ist, wird jetzt mehr persönliches Leben eingeführt. Aus der Masse der Gegner des Großmeisters werden mehrere Gestalten hervorgehoben (K. 27, 10 f. und 27, 27 f.): der böse Ritter (Montalto), der mächtige und stolze (Ademar), der kindliche (Stein), der heftige leidenschaftliche (Crequi). Trotz dieser reicheren Gestaltung des Stoffes bleibt der Geist des ganzen Stückes doch derselbe wie früher, wie ja die einzelnen Personen auch hier durchaus typisch gefaßt und ihre Namen kaum genannt sind. Durch diese Verschiedenheit unter den Gegnern gewinnt auch die Gestalt des Großmeisters ein anderes Aussehen; indem er den verschiedensten Gegnern gegenüber treten muß, bietet sich Gelegenheit, außer seiner stoischen Strenge auch seine anderen edlen Eigenschaften zu zeigen (K. 27, 27 f. und 28, 25), wie das oft in früheren Fragmenten verlangt wurde. Wie überhaupt in Fr. 11 versucht wird, die Handlung reicher zu gestalten, so geschieht dies auch durch die Art, wie das Freundespaar hier eingeführt wird (K. 28, 1 f.); es soll, wie wir schon sahen, im Stück wieder handelnd hervortreten. Aber bei allen diesen Erweiterungen der Handlung bleibt — das sei nochmals betont — der einfache griechische Geist dem Stücke doch erhalten; und wenn die erhabene, ideale Lösung des Konfliktes schon nach den früheren Erwägungen feststeht, so wird in unserem Fragment auch der Schluß entsprechend umgeformt: auf jedes in die Augen fallende, reale Ergebnis wird (K. 29, 4 f.), wie oben ausgeführt wurde, verzichtet und das Stück soll ausklingen in demselben Geiste der Hoheit und Größe, der das Ganze durchzieht[1]).

1) Nahe steht unserm Bruchstück der Plan des Themistokles, dessen innere Beziehungen zu den Maltesern Kettner in der Säkularausg. (Bd. 8, Einleitung S. VIII) treffend darlegt; nur darf man den Themistokles meines Erachtens nicht mit dem älteren Malteserplane zusammenstellen; dem widerspricht der ganze Geist des Bruchstückes. Auch die Tragödie „Themistokles“ sollte eine einfache klassische Handlung erhalten. Damit verträgt sich aber durchaus auch eine reichere Gestaltung des Stoffes, wie sie die Malteser von Fr. 11 an zeigen. Im Themistokles wird die einfache Handlung von vorn-

Fr. 11 ist entstanden im Frühjahr 1801, vielleicht noch Ende des Jahres 1800. Am 19. Nov. 1800 schreibt Schiller an Iffland (Jonas VI, 215): „Sobald ich mit diesem Schauspiel (d. i. d. Jungfrau von Orleans) fertig bin, so wird mein Erstes sein, ein längst entworfenes Trauerspiel auszuführen, dessen Handlung auf einer einzigen männlichen Figur beruht, und diese möchte dann vielleicht der Charakter sein, den Sie darzustellen wünschen. Es ist nämlich der Charakter eines Hausvaters im heroischen Sinn; der Großmeister des Malteserordens unter seinen Rittern, in einer Handlung vorgestellt, wo der Orden durch eine furchtbare Belagerung von außen und durch eine Empörung von innen an den Rand des Unterganges geführt und durch die Klugheit, Zartheit und Seelenstärke des Großmeisters la Valette erhalten und siegreich gemacht wird. Der Fond dieses Charakters ist eine liberale Güte, mit hoher Energie und edler Würde verbunden. Der Großmeister steht in seinem Orden da wie ein Hausvater in seiner Familie, zugleich aber auch wie ein König in seinem Staat und wie ein Feldherr unter seinen Rittern. Mit Ende des nächsten Sommers hoffe ich Ihnen diese gerechte Schuld gewiß abtragen zu können.“ Dieser Briefäußerung steht Fr. 11 ganz nahe. Wie im Briefe hat la Valette „alle äußre und innere Hindernisse zu bekämpfen“ (K. 27, 6). Wie dort ist er „ein Vater seines Ordens; dieses Prädikat verdient er sich in allen Teilen“ (K. 27, 22). Aehnlich wie an Iffland betont Schiller auch in Fr. 11 neben der Festigkeit la Valettes seine anderen Charakterzüge (K. 27, 9; 27, 25; 28, 31)[1]). Die Stelle eines Ordensvaters, die la Valette im Briefe an Iffland und in Fr. 11 zugewiesen wird, ist dann später

---

herein auf diese breitere Grundlage gestellt. Eine Reihe von Typen des antiken Lebens sollten im Stücke auftreten: jonische Griechen, echte Griechen, Barbaren u. a. Diesen nahen Beziehungen zwischen Fr. 11 der Malteser und Themistokles entspricht auch die Entstehungszeit beider Bruchstücke (vgl. folgende Anm.).

1) Darauf, daß Fr. 11 Anfang 1801 entstanden ist, führt auch das Papier, das genau dasselbe ist wie bei den beiden Themistoklesbruchstücken; dieser Plan fällt aber wahrscheinlich in diese Zeit (Säkularausg. Bd. 8, S. 287). Sonst findet sich dies Papier im dram. Nachlaß nur noch in den Warbeckpapieren, nämlich bei Fr. 5 (pagin. 25, 26) und Bogen 2 und 3 der inneren Lage von Fr. 7 bis 14 (pag. 31—34, 39—42). Diese Warbeckfragmente sind im Frühjahr 1801 entstanden, höchstens später, aber sicher nicht früher (vgl. Säkularausg. Bd. 8, S. 113).

auch unter den „Momenten der Handlung“ einmal erwähnt (Fr. 14 No. 25: La Valette als Ordensvater)[1]).

Der Zeit nach nicht fern von Fr. 11 steht das Personar in Fr. 5 (K. S. 11 oben) und wohl auch Fr. 6 c. Das Personar fällt, wie Kettner aus den Schauspielernamen nachgewiesen hat[2]), ins Frühjahr 1801. Es enthält nur die Hauptrollen. S. Priest sollte als Hosenrolle von der jüngeren Caspers gespielt werden (vgl. Kettner zur Stelle) wie später von der Jagemann (K. 40, 16). Außer S. Priest ist hier auch Biron ein elmoischer Ritter, wie das K. 17, 3 zuerst bedacht und dann später festgehalten worden ist (K. 57, 12; 61, 26). Fr. 11, 6 c und das Personar bezeichnen ein Uebergangsstadium in der Arbeit an den Maltesern; sie stehen zwischen dem zweiten und dritten Entwurf. Der Name Ademar im Personar weist zurück, der Name Miranda für den sizilischen Botschafter in 6 c und im Personar weist vorwärts.

Ein Rückblick auf die sämtlichen Bruchstücke des zweiten Entwurfs zeigt, daß man die Charakteristik der Arbeit dieser Periode nicht damit erschöpft, Schiller habe in dieser Zeit nur nach einer einfachen griechischen Handlung gestrebt. Sicher fällt die Vereinfachung der Handlung in diesen Fragmenten besonders auf und ist in ihnen mit Absicht durchgeführt. Aber inzwischen ruhten auch die alten Motive nicht; waren sie eine Zeitlang aus den Gedanken des Dichters geschwunden, so drängten sie sich bald wieder vor. Dabei vergegenwärtige man sich die Art der Arbeit an den Maltesern in dieser Zeit. Sie erstreckt sich über mehrere Jahre (1797—Anfang 1801) und ging fast nur in den Pausen vor sich, die das übrige Schaffen des Dichters ließ. Und so ist es wohl möglich, daß zeitweise mitten in der Arbeit am einfachen Plane auch fremdartige Ideen niedergeschrieben wurden; bald mag dieser, bald jener Gedanke mehr hervorgetreten sein. Wenn an irgend einer Stelle, so muß daher bei Besprechung der Bruchstücke dieser Zeit betont werden, daß eine sichere Gruppierung wohl kaum getroffen werden kann. Was innerlich verwandt ist, kann der Zeit

1) Der Hausvater war eine Hauptrolle Iffflands (in Gemmingens Familienstück gleichen Namens). Zweimal erscheint der Titel „Der Hausvater“ in Schillers Dramenlisten, in dem großen Verzeichnis und in einem kleineren, das nur fremde Stücke enthält (abgedruckt Allgem. Zeitung 1900 Beilage Nr. 106, vgl. A. f. d. A. 34, 280).

2) Auf Grund dieser Schauspielerliste setzt Witkowski (Aus Schillers Werkstatt, Leipzig 1910 S. 32) das ganze Fr. 5 in die ersten Monate des Jahres 1801!

nach auseinander liegen; doch kann es sich dabei um allzugroße zeitliche Unterschiede nicht handeln, und so hat das Verfahren, das innerlich Verwandte unter vorsichtiger Benutzung der wahrscheinlichen zeitlichen Daten aneinander zu schließen, seine Berechtigung.

III. Versuch der Vollendung der Malteser im Jahre 1801.

Als Schiller am 16. April 1801 die Jungfrau von Orleans vollendet hatte, standen unter den Plänen, an deren Bearbeitung er dachte, die Malteser mit an erster Stelle. Schon im November des Jahres 1800 hatte er Iffland ja, wie wir oben S. 49 gesehen haben, dies Stück für Ende des Sommers 1801 als Abtragung einer gerechten Schuld in Aussicht gestellt. Und daß er dies Versprechen nicht vergaß, dafür zeugt das oben S. 50 besprochene Personar aus dem Frühjahr 1801. Noch am 29. Juni wiederholte er Iffland sein Versprechen, allerdings setzte er jetzt die Erfüllung ins kommende Jahr (Jonas VI, 291). Im August las er Körner gar die ersten Szenen in Jamben vor. So schien denn ein günstiger Stern über der Arbeit an den Maltesern zu leuchten. Tatsächlich hat Schiller sich in diesem Jahre eifrig mit dem Plane beschäftigt. Beweis sind die Fragmente, die in diesem Abschnitt behandelt werden. Keines von ihnen kann vor dem Jahre 1801 entstanden sein, und wenn Kettner (Vjschr. a. a. O. S. 556) Fr. 14 noch in den Oktober oder November 1799 setzen möchte, so halte ich das für ganz unwahrscheinlich. Um von anderm abzusehen, das mehrfach erwähnte Personar vom Frühjahr 1801 gehört noch nicht zur Romegasstufe Kettners, da hier noch Ademar statt Romegas erscheint. Die Romegasstufe beginnt erst im Sommer 1801.

Auch dies Mal sollte die Arbeit, die so hoffnungsvoll begann, wieder abgebrochen werden. Schon im Mai 1801 steigen Bedenken auf, wie der Brief an Körner vom 13. ds. zeigt, in dem es heißt: „Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorrätig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst Du, die Malteser; aber noch fehlt mir das Punctum saliens zn diesem Stück, alles andere ist gefunden. Es fehlt an derjenigen dramatischen Tat, auf welche die Handlung zueilt, und durch die sie gelöst wird; die übrigen Mittel, der Geist des Ganzen, die Beschäftigung des Chors, der Grund, auf welchem die Handlung vorgeht, alles ist reiflich aus-

gedacht und beisammen. Ein anderes Sujet, welches ganz eigene Erfindung ist, möchte früher an die Reihe kommen“ (Jonas VI, 277). Das nämliche Bedenken, das hier ausgesprochen ist, taucht auch in den Bruchstücken dieser Periode auf, und sie unterscheiden sich gerade dadurch von den früheren, daß in ihnen viel deutlicher die Schwierigkeiten des Stoffes bezeichnet werden. Diese Schwierigkeiten dünkten den Dichter einstweilen zu groß, und so trat das ein, was der Schluß des Briefes an Körner andeutet: Das Sujet ganz eigener Erfindung, die Braut von Messina, trug schließlich den Sieg über die Malteser davon. Am 10. März 1802 schreibt Schiller an Goethe, daß er sich für diesen Stoff entschieden habe (Jonas VI, 363)[1].

Reichere Ausgestaltung des Stoffes.

Die Stellung Schillers zum Stoffe im Sommer und Herbst 1801 ist zunächst dieselbe, wie schon seit Fr. 11, das ja zeitlich auch nicht allzufern von dieser Periode der Arbeit liegt. Auch jetzt wird nach Möglichkeit die einfache Handlung festgehalten; daneben scheut sich Schiller aber nicht, neue Gestalten und Episoden einzuführen, sofern sie dem Geist des Ganzen keinen Abbruch tun. Erneute Lektüre Vertots bot manches. So wollte jetzt Schiller, um das Zuständliche des Dramas möglichst anschaulich darzustellen, auch eine Schilderung der Geschichte des Ordens geben, und so entwarf er sich im Anschluß an Vertot (Bd. I und II) auf der zweiten Seite von Fr. 14 (K. 34, 1 f.) die Perioden des Ordens; am Schluß des ersten Aktes sollte der Chor diese Geschichte des Ordens schildern (vgl. K. 44, 10 f., 44, 23 f.).

Aus Vertot entnahm Schiller auch die Person des Romegas, dem von jetzt an die Stelle Ademars zufällt. Romegas ist bei Vertot „le plus fameux chevalier de son temps“ [2]) und wird als ein wilder Seemann geschildert, der alle Schlupfwinkel des mittelländischen Meeres kennt; er ist der tapfersten, aber auch der unbändigsten Ritter einer [3]). Von demselben Romegas erzählt Vertot später, was wohl auch bei der Uebernahme seines Namens an Stelle Ademars mitwirkte, daß er sich an die Spitze einer Verschwörung gegen einen der Nachfolger la Valettes stellte, wirklich zunächst

1) Alle diese Daten nach Kettner Vjschr. a. a. O. S. 550 f.

2) Vertot Bd. IV (Index).

3) Vgl. z. B. Vertot Bd. IV, 417; diese Stelle ist von Schiller schon benutzt in der Randnotiz K. 18, 19 f.

Erfolg hatte, dann aber gezwungen wurde abzudanken und schließlich vor Kummer starb (Vertot V, 156 f.).

Für den sizilischen Gesandten erscheint statt des Namens Mendoza jetzt immer der Name Miranda. Das bedeutet eine Berichtigung gegenüber dem früheren. Denn das vom sizilischen Gesandten in Schillers Plan Berichtete war bei Vertot nur von Mirande erzählt[1]). Wie auch die Rolle des Gesandten auf dieser Stufe des Planes besser zur Quelle stimmt, wird weiter unten erwähnt (S. 60 f.).

Außer diesen Aenderungen von Namen hat Schiller aus Vertot noch zwei ganz neue Personen übernommen, zunächst den Christensklaven[2]). Schiller nahm diese Rolle auf, um so recht die gefahrvolle Lage des Ordens zu zeigen. Will doch der Alte lieber sein hartes Los bei den Türken tragen als in Malta bleiben, das er doch für verloren hält. Daher soll diese Person auch gleich in den Expositionsszenen auftreten (K. 36, 26 f.). Zugleich übernahm der Christensklav die Rolle des Renegaten, der nach den früheren Plänen die Botschaft von den Türken überbrachte und die Verbindung mit dem Verräter Montalto anknüpfte. So fiel die Rolle des Renegaten zunächst ganz: K. 23, 34 wurde „Renegat" gestrichen und „Sklav" dafür eingesetzt; in Fr. 14, das keine andre Rolle vergißt, steht nur „der Christensklav" (unter Nr. 7); auch in dem großen Szenar 18 erscheint der Renegat nicht, denn ins Personar ist er hier erst später eingeschoben worden (vgl. unten S. 56). Erst im letzten Stadium der Arbeit (1803) entschloß sich Schiller, beide Personen nebeneinander auftreten zu lassen. So finden sich Sklav und Renegat beide in dem von Leitzmann veröffentlichten

1) Vgl. oben S. 20 und 22. Vertot Bd. V, 126 wird ein Chevalier Mendose als Abgesandter des Papstes erwähnt.

2) Vertot berichtet Bd. V, 5 f.: Bald nach der Erstürmung von St. Elmo schickt der türkische Pascha, um mit den Rittern zu unterhandeln, mit einer weißen Fahne einen Offizier, dem als Dolmetscher ein christlicher Sklave folgt, nach Borgo. Man läßt nur den Sklaven in die Stadt. Er dient seit 30 Jahren auf den Galeeren des Sultans. Der Großmeister befiehlt, ihn zu hängen, doch insgeheim läßt er ihn über die Pläne der Türken ausforschen. On trouva que cet esclave étoit un pauvre vieillard qu'on n'avoit détaché de la chaine que pour une commission si dangereuse . . . . On lui offrit de le retenir dans la Place, mais comme il croyoit que les Turcs s'en rendroient bientôt maîtres, dans la crainte d'en être ensuite traité comme un transfuge, il préféra ses chaînes à une liberté qu'il s'imaginoit devoir être peu durable. Dann zeigt man ihm die starken Befestigungen und entläßt ihn.

Fragment (Euphorion a. a. O. S. 82) unter Nr. 8, dann in Fr. 20 und 22 (vgl. unten S. 72 f.).

Neu ist auch der schwer verwundete Ritter (in Szenar 18; K. 46, 7). Vertot berichtet (IV, 483 zwischen der ersten und zweiten Gesandtschaft von St. Elmo) von dem Ritter Abel de Bridiers de la Gardampe, wie er bei einem Sturm der Türken schwer verwundet, die Unterstützung seiner beim Kampfe nötigen Konfratres verschmähend [1]), sich mühsam zur Kapelle von St. Elmo schleppt und dort, nachdem er sich Gott anbefohlen hat, am Fuß des Altares seine Seele aushaucht. Bei Schiller ist der Schluß der Episode natürlich von St. Elmo nach Borgo verlegt und mit der Handlung verknüpft (vgl. unten S. 58) [2]).

Durch die Gestalten des Christensklaven und des sterbenden Ritters sind dem Plane zwei schöne Episoden gewonnen.

Erwägungen über die Einheit der Handlung.

Wie Schiller von Anfang in seinem Plane aus den bei Vertot auf verschiedenen Schauplätzen spielenden Ereignissen eine einheitliche dramatische Handlung durch Zusammenrücken von Geschehnissen und Lokalitäten gewonnen hat, darauf ist oben S. 19 und 21 f. hingewiesen worden. Da der ganze Orden die elmoische Angelegenheit zu seiner eigenen macht, kann der Austrag des Streites auch mitten in den Orden verlegt werden. So klar das auf den ersten Blick scheint und so ohne alle Bedenken es in allen Entwürfen bisher feststand, so sah das scharfe Auge Schillers hier doch Schwierigkeiten; und so wird in diesen jüngeren Bruchstücken die Frage nach der Einheit des Stückes aufgerollt, zunächst in Fr. 15 und 16 [3]).

Begonnen wird in Fr. 15 mit der Wiederholung und klareren

1) Seine Worte: Ne me comptez plus aux nombres des vivants, vos soins seront mieux employés à défendre nos autres frères.

2) Auch hier sieht man, wie Schiller das, was die Quelle bot, im Laufe der Arbeit vielfach besser ausnutzte; schon im alten Plane (K. 6, 8 f.) war der verwundete Ritter erwähnt, aber ohne die Sterbeszene.

3) Fr. 15, mir nur wie auch Fr. 16 aus Lottes Abschrift bekannt, wurde im Original am 6. Nov. 1909 bei C. G. Börner in Leipzig versteigert (Witkowski a. a. O. S. 345 unten). In Fr. 16 findet sich in der Abschrift nach K. 36, 25 ein Zwischenraum, und das folgende ist alles nach rechts eingerückt. Daß unmittelbar vor Fr. 16, nur durch einen Strich von ihm getrennt, Fr. 17 in der Abschrift steht, ist m. E. für die Anordnung ohne Bedeutung. Auch nach Fr. 16 steht der Schlußstrich. Im übrigen vgl. die Uebersicht S. 77.

Fassung älterer Gedanken (vgl. K. 24, 9 f. in Fr. 9). Unter Punkt a) werden drei Handlungen aufgezählt, die zu einer Einheit verknüpft werden sollen. Die Frage, wie dies geschehen soll, ist hier ähnlich beantwortet, wie es in kürzerer Fassung das schon erwähnte neue Fragment tut (Euphorion a. a. O. S. 82), in dem es heißt: „Der Streit um das Mädchen, die Uneinigkeit der Zungen und die im Schwang gehende Licenz, welche alle den Großmeister zu einer strengen Sittenreform zwingen, die ihn verhaßt macht und die streitenden Parteien gegen ihn verbindet.“ In Fr. 15 wird dann weiter verlangt, es solle der Zusammenhang dieser Sittenreform mit der besondren Handlung des Stücks, nämlich der elmoischen Handlung, gezeigt werden. Dieser Zusammenhang wird dadurch hergestellt, daß der Großmeister durch beide den Orden gegen sich aufbringt. Der durch die Sittenreform empörte Orden tritt auf die Seite der Ritter auf Elmo. Die Frage nach der Einheit der Handlung wird also ähnlich beantwortet wie in Fr. 9 (K. 24, 9 f.); nur bedarf es keines Intriganten mehr, um die Ritter zu vereinigen, vielmehr finden sich die Feinde des Großmeisters notwendig und ganz von selbst zusammen.

Neue Zweifel werden in Fr. 16 besprochen. Wie können die elmoischen Ritter abwesend die Träger der Haupthandlung sein? ist es möglich, daß sich das tragische Interesse auf etwas Abwesendes bezieht? wenn auch die Ritter in Borgo gemeinsame Sache mit denen auf Elmo machen, so ist es doch klar, daß sie tragisches Interesse nicht erregen können, weil sie bloß die Vorfechter der Ritter auf Elmo sind und nicht in den tragischen Tod gehen. Schiller kommt zu dem Schluß, die Einheit werde dadurch gewonnen, daß alle nach St. Elmo hinüberwollen und sich zum Opfer drängen, nachdem sie durch la Valette und die alten Ritter beschämt nnd umgestimmt worden sind. Wieder ist es so wie früher die Gestalt des Großmeisters, die für die Handlung von der größten Bedeutung wird. Wie er durch sein Auftreten die verschiedensten Elemente des ganzen Ordens gegen sich aufbringt, so ist sein Handeln es auch, das alle erst fähig macht zur Aufopferung für die Sache des Ordens. „Das große Desiderat ist ein entscheidender Akt des Großmeisters, wodurch er die Ritter ganz herumbringt.“ Dieser Akt war bisher die Selbstaufopferung des Großmeisters auf der Höhe des Stücks. Das aber scheint Schiller jetzt nicht mehr zu genügen. Er verlangt, es solle ein Akt der höchsten Unparteilichkeit, Güte und Aufopferung für das Wohl des Ordens sein.

Aber nur in zwei zweifelnden Fragen wird die Art dieses entscheidenden Aktes erwogen. Er soll entweder darin bestehen, daß der Großmeister den Rittern die schreckliche Gefahr vor Augen führt, in die sie den Orden zu stürzen im Begriffe sind — ein Gedanke, der frühere Angaben wiederholt — oder es soll die freiwillige Hingabe seines Sohnes v o r der Meuterei sein. Schnell wird dann entschieden, daß beide Motive zusammenwirken sollen. Aber es bleibt ganz unklar, wie das geschehen soll, vor allem, wie das Sohnesopfer in die Peripetie eingreifen soll. Noch in Fr. 15 war das Motiv der Vaterschaft la Valettes ganz anders benutzt: indem er die Ritter auf St. Elmo dem Tode preisgibt, hat er nicht nur gegen äußere Schwierigkeiten (die Unzufriedenheit im ganzen Orden), sondern auch gegen innere Widerstände, neben der Liebe zu seinen Rittern vor allem gegen die Liebe zu seinem Sohne zu kämpfen, wie das schon an einer früheren Stelle gesagt war (K. 28, 15 f.); und diesen innern Kampf erfährt der Orden erst nach der Peripetie (K. 35, 16). An diesem älteren Gedanken hat Schiller festgehalten, als er jetzt trotz seiner Bedenken daran ging, die ganze Handlung in einem weit angelegten Plane sich zu veranschaulichen. Die Bekanntgabe des Sohnesopfers vor der Peripetie ist zunächst nur eine flüchtige Idee geblieben [1]).

Das große Szenar der Malteser.

Fr. 18, zum größten Teil im Original erhalten, zeigt dasselbe Papier wie das um dieselbe Zeit entstandene Fr. 14 (Folio Konzept, etwas größer als das gewöhnliche Format, Wsszchen auf beiden Blättern Wappen, davon eines das sächsische, darunter FS) [2]). Das Bruchstück hat im Jahre 1803 Erweiterungen erfahren. Nachträge in viel schwärzerer Tinte sind nämlich: 1) die lange Schauspielerliste auf der ersten Seite rechts, entstanden im Frühjahr 1803, wie Kettner in den Anmerkungen zur Stelle aus den Namen nachweist; 2) links auf der ersten Seite d e r R e n e g a t, eingeschoben nach M i r a n d a; 3) folgende Marginalien: K. 43, 31—36; 44, 20—22 und 30—39;

1) Es ist nicht zu entscheiden, ob der Schluß von Fr. 16 nicht späterer Nachtrag ist; das Bruchstück hat keine Marginalien; diese sind also vielleicht in den Text aufgenommen worden; vgl. S. 54 Anm. 3.

2) Dasselbe Papier findet sich im dramatischen Nachlaß auch in dem großen Szenar des Warbeck (Fr. 15) bei den zwei letzten Bogen (pag. 17 bis 20 und 81, 82, 127, 128); ferner bei den drei äußeren Bogen von Fr. 1 der Gräfin von Flandern; endlich bei Fr. 1 und 2 (nicht 3!) der Rosamund. Die Bogen sind alle halb gebrochen, mit Ausnahme der Warbeckpapiere, die Außenrand haben. Alle diese Fragmente fallen wohl in die zweite Hälfte des Jahres 1801.

45, 31—37; 46, 24—38. Da sich in diesen Nachträgen eine planmäßige Umarbeitung des Stoffes zeigt, bleiben sie zunächst unberücksichtigt.

Unser Szenar, das bedeutendste der erhaltenen Malteserfragmente, liest sich großen Teils wie die Vorstufe eines vollendeten Dramas; so mächtig pulsiert in manchen Szenen schon das dramatische Leben. Bis ins einzelne ist der Inhalt der Szenen fest gestellt, so daß man für die drei ersten Akte ein klares Bild erhält, wie Schiller den Stoff wohl gestaltet hätte.

Der Chor, dessen Stellung im Stück hier noch mehr Sorgfalt gewidmet ist als in Fr. 13, hat eine doppelte Aufgabe. In mächtigen Liedern, die zugleich das Drama in größere Abschnitte gliedern, schildert er alle Verhältnisse Maltas und des Ordens. Zu Beginn des ersten Aktes, da die Bühne von dem Kampfgeschrei der streitenden Gegner Romegas und Biron wiederhallt, bringt der Chor — 16 geistliche Ritter in ihrer langen Ordenstracht — für einen Augenblick Ruhe in das Getümmel durch seine ergreifende Schilderung des umzingelten Malta (K. 41, 31 ff. vgl. 17, 23 f.), des Gegensatzes zwischen der Schwäche des Ordens und der gewaltigen Macht des Halbmondes. Das Chorlied am Ende des ersten Aktes legt die Lage und Geschichte des Ordens dar, von seinen kleinen unkriegerischen Anfängen bis zur Höhe seiner jetzigen Macht und der mit ihr verbundenen Verweltlichung. Zwischen dem zweiten und dritten Akt steht entsprechend den im Drama unterdes hochgehenden Wogen der Verschwörung die Klage über die eingerissene Verderbnis im Gegensatz zu den Gelübden des Ordens und im Vergleich mit dem Schicksal der Templer. In allen diesen Gesängen steht der Chor gleichsam über der Handlung als ruhiger, betrachtender Zuschauer und Beurteiler. Daneben greift er aber auch in die Handlung selbst ein. Er sucht in der Eingangsszene die streitenden Ritter zu versöhnen; er überlegt (in Sz. VII) mit la Valette die Reform des Ordens; vergebens ermahnt er die Ritter, als es zur Verschwörung gegen den Großmeister kommt, zur Pflicht (Sz. XI). Er bietet sich endlich dem Großmeister zur Verteidigung St. Elmos an (Sz. XV) und greift auch in die Peripetie mit ein (Sz. XVII[b]). Fast während der ganzen Handlung ist er auf der Bühne, nur einmal, nach dem Ausbruch der Meuterei in Sz. XVI verläßt er die Szene[1]).

1) Auch in Fr. 13 scheint das einmal zu geschehen, aber nicht gleich nach dem Ausbruch der Meuterei, sondern später (K. 32, 29 f. vgl. oben S. 32).

Dem Chor der geistlichen Ritter, der über alle Leidenschaft erhaben ist, stehen die meuternden Ritter in ihrer Verblendung gegenüber. Ihre verschiedenen Charaktere beginnen sich voneinander abzuheben, wie schon an früheren Stellen dargelegt war (Fr. 11). Der stolze Romegas und der heftige Biron streiten miteinander. Der feurige Crequi wird aus Liebe zum Freund zur Meuterei getrieben. Der Verräter Montalto intrigiert im Stillen gegen den Großmeister. Der edle St. Priest steht treu zu seinem Meister.

Von dem mageren Schema Fr. 13 + 6 b unterscheidet sich Fr. 18 schon durch die größere Personenzahl und durch das so mannigfach verschiedene Verhalten der einzelnen. Schiller hat darauf verzichtet, mit einer gewissen Tendenz die „Simplifizierung" bis ins Kleinste durchzuführen. Es tut der einfachen Handlung keinen Abbruch, wenn sie sich aus den schließlich zusammenfließenden Bestrebungen der verschiedensten Charaktere zusammensetzt. Besonders anschaulich und reich wird die Grundlage der Handlung, die gefahrvolle Lage des Ordens, geschildert. Alles dreht sich im ersten Teil des Stückes um diesen Punkt. Und um die Gefahr noch deutlicher zu machen, werden zwei neue Szenen eingeführt (III und X): der alte Christensklav will lieber sein hartes Los bei den Türken tragen als sein Leben dem sicher verlorenen Orden anvertrauen. Der verwundete Ritter, dessen Rolle ganz anders als bei Vertot benutzt wird (vgl. oben S. 54), berichtet, ehe er in Borgo seinen Geist aufgibt, voll Unwillens über den Großmeister die Bedrängnis auf St. Elmo.

Obgleich Schiller so kein Bedenken trägt, neue Personen einzuführen, führt er doch auch die Vereinfachung, wo es sich ohne Schaden für das Stück tun läßt, weiter. Die griechische Gefangene Irene ist, wie zuerst in Fr. 16 verlangt wurde (K. 36, 33 f.), zur stummen Person geworden. Die in Fr. 13 + 6 b noch auftauchenden Confidents Ripperda und Chateauneuf, von denen der eine dort noch im Szenar mehrfach auftritt und der andre wenigstens noch im Personar steht, sind vollständig gestrichen. Wie es schon in Fr. 9 b (K. 24, 16) betont wurde, ist jetzt der Chor der einzige Vertraute des Großmeisters. An Stelle Ripperdas greift er auch in der Eingangsszene in den Streit der Rivalen ein; er tritt somit anders als in Fr. 13 gleich zu Anfang des Stückes auf. Noch um eine Rolle vermindert ist das Stück dadurch, daß St. Priest jetzt die Stelle des jungen Ritters von Stein einnimmt (Sz. XIV und wohl auch

Sz. XVII); angedeutet ist das schon in Fr. 16 (K. 37, 13)[1]). Keine Verminderung der Personenzahl des Stückes ist durch das Fehlen des Renegaten herbeigeführt; denn statt seiner ist der Christensklav und ein türkischer Herold eingeführt, von denen aber letzterer nicht redend auftritt, nur Sz. XVI ist er erwähnt. Daß das Drama mit allen seinen Personen — zu den schon bekannten kommt auch noch Ramiro als Wortführer von St. Elmo — kein einfaches griechisches Stück im Sinne Goethes werden konnte, ist klar. Das war aber auch Schillers Wille nicht. Immerhin war der griechischen Form noch reichlich Spielraum gelassen, mehr als im ältern Malteserplan.

Die größte Sorgfalt ist in diesem Szenar auf die Durchführung der Haupthandlung und der Peripetie verwandt. Ihr hatten ja auch die zahlreichen Ueberlegungen der zwischen 13 und 18 liegenden Fragmente gegolten, und alles, was dort verlangt war, ist hier durchgeführt, so daß besonders in dieser Hinsicht ein großer Fortschritt über die früheren Schemata der Handlung erreicht ist. Die Grundlage der Handlung ist zwar dieselbe geblieben wie früher, aber die Peripetie ist nach den früheren Ausführungen über Inhalt und Aufgabe des Stückes viel klarer herausgearbeitet.

Schon in den ersten Akten zeigen sich, obwohl die Reihenfolge der Szenen in Fr. 13 und 18 kaum tiefere Unterschiede zeigt (Sz. 1—10 = I—XII), einige überlegte Aenderungen. In Fr. 13 kommt die Verschwörung im Orden sehr einfach zustande. Im ersten Akt zeigt sich schon gleich nach der ersten elmoischen Gesandtschaft die Unzufriedenheit der Ritter, und auch Montaltos Tätigkeit beginnt schon (beides in Sz. 4). Im zweiten Akt versöhnt Montalto die beiden Rivalen Ademar und Biron zu gemeinsamem Widerstand gegen den Großmeister (Sz. 9). Die zweite elmoische Gesandtschaft hat dann die Verschwörung des ganzen Ordens zur Folge (Sz. 10). Bei Gelegenheit einer dritten Gesandtschaft kommt es zum offenen Ausbruch der Verschwörung (Sz. 14). Dasselbe Resultat wie in Fr. 13 ist in Fr. 18 das Ergebnis der Gegenhandlung; aber Montalto, der nach der ganzen Auffassung des Konflikts keine bedeutende Rolle im Stück mehr spielen darf, ist nicht mehr der einzige, der die Verschwörung zustande bringt; er ist mehr nur noch der Intrigant, der den Orden unterminiert.

1) Der Name von Steins fehlt auch im Personar zu Fr. 13 und auch im Szenar selbst ist er nicht genannt; aber man sieht doch, daß an seine Stelle noch nicht St. Priest getreten ist (K. 32, 10 vgl. K. 12, 15).

Gleich bei der ersten Deputation von St. Elmo beginnen im Zentrum des Ordens die Bewegungen gegen den Großmeister (Sz. IV); Crequi ist es, der vor allem seinem Unwillen Ausdruck verleiht, und die jungen Ritter mit sich reißt (Sz. V); Montalto gibt dazu „böse Winke". Die Unzufriedenheit, die schon so den Orden ergriffen hat, ohne daß es noch zu einem gemeinsamen Vorgehen gekommen wäre, greift dann im zweiten Akt (Sz. VIII und IX) weiter um sich: eine neue Verbindung gegen den Großmeister bildet sich, zunächst unabhängig und ohne Zusammenhang mit der Bewegung im übrigen Orden. Zwei der mächtigsten Ordensritter nämlich schließen einen Bund, um gegen die Tyrannei des Großmeisters anzukämpfen, und zwar kommen sie ohne des Intriganten Zutun zu ihrem Entschluß. So sind die verschiedensten Glieder des Ordens bereit zu einer gefährlichen Verschwörung. Und in diesem Augenblick wird der schwer verwundete Ritter herübergebracht, dessen aufhetzende Worte auf fruchtbaren Boden fallen (Sz. X). Mit ihm kommt die neue Gesandtschaft von St. Elmo. Alle unzufriedenen Elemente des Ordens vereinigen sich jetzt: die elmoischen Ritter, die jungen Ritter, besonders der leidenschaftliche Crequi, die mächtigen Ritter Romegas und Biron, der Verräter Montalto, sie sämtlich erheben ihre Stimme gegen la Valette (Sz. XI). Montalto strebt bewußt dahin, den Großmeister zu stürzen; so kommt es zu einem furchtbaren Bündnis gegen den Chef. Wie in Fr. 13 erfolgt der offene Ausbruch der Meuterei vor la Valette erst im folgenden Akt (Sz. XVI), jedoch nicht wie dort bei Gelegenheit einer neuen Deputation von St. Elmo.

Die Durchführung der Peripetie selbst ist in vielen Punkten in dem großen Szenar verändert. Zunächst ist der Umschwung im Orden besser motiviert als in den früheren Plänen. Zwar heißt es schon in Fr. 5 im dritten Akt: der Großmeister macht sich eine Partie; aber wie dies geschieht, sieht man weder aus Fr. 5 noch aus Fr. 13. Dagegen trifft la Valette in Fr. 18 schon vor dem offenen Ausbruch der Meuterei seine Gegenmaßregeln; er weiß um die Verräterei Montaltos (Sz. XIII), er ist von der Stimmung im Orden genau unterrichtet (Sz. XIV), schon bietet sich der Chor ihm an (Sz. XV); ja ein fremder, außerhalb des Ordens stehender Ritter, der sizilische Botschafter Miranda, bietet sich an, nach St. Elmo zu gehen. Diese veränderte Stellung Mirandas, die in Fr. 13 und allen früheren Fragmenten nicht vorausgesetzt und erst in einem späteren Nachtrag in Fr. 7 zuerst erwähnt wird

(K. 17, 10), bezeichnet einen engeren Anschluß an Vertot, wie schon oben S. 22 erwähnt wurde. So wird in mehreren Szenen auf eine Gegenhandlung hingearbeitet, an die sich dann später der Umschwung im Stück anschließt.

Für die Hauptszene selbst sind alle Motive benutzt, die in den ältesten wie in den jüngsten Malteserpapieren stehen. Seit Fr. 5 stand als Mittelpunkt dieser Szene fest, daß la Valette selbst in Rüstung erscheinen und so die Ritter umstimmen sollte; daran schloß sich von Anfang die Versöhnung der Ritter und das diese Versöhnung preisende Chorlied (schon in Fr. 2). Wie sich aber um dieses Zentrum alles übrige gruppieren soll, das schwankt zunächst noch sehr. In Fr. 5 willigt la Valette gleich nach der Meuterei im Orden in die Abberufung der Ritter, da er andere habe, die er nach Elmo schicken kann; woher er diesen Ersatz hat, ist nicht gesagt. Noch am Schluß des dritten Aktes erfolgt die Entlarvung Montaltos. Im vierten Akte folgt dann zunächst die Reue und Abbitte der Ritter und erst darnach, wohl kaum noch wirksam, erscheint la Valette entschlossen, selbst nach St. Elmo hinüberzugehen. Viel passender ist alles schon in Fr. 13 geordnet. Gleich nach dem Ausbruch der Meuterei — nur ein Chorlied steht dazwischen — tut la Valette inmitten der älteren Ritter seinen Entschluß kund, sich selbst nach St. Elmo zu werfen. Da er dort den sicheren Tod erwartet, macht er sein Testament und bestimmt sich einen Nachfolger. Ganz abweichend von Fr. 5 erfahren die Ritter erst darauf Montaltos Flucht und Verräterei; und erst hierdurch wird ihre Sinnesänderung vollständig.

In Fr. 13 wird der Umschwung so durch wenige Ursachen und auf einfache Weise herbeigeführt; dabei ist der Sturz des Intriganten noch von großer Bedeutung. In beiden Punkten weicht das große Szenar von Fr. 13 ab. Allmählich, in mehreren Stufen vollzieht sich hier die Peripetie. Sie ist, wie wir sahen, schon vor dem Ausbruch der Meuterei vorbereitet (Sz. XIII—XV). Der Umschwung selbst beginnt dann gleich nach der Revolution im Orden. Aber nicht so plötzlich wie in Fr. 13 werden die Ritter zur Besinnung gebracht, ganz langsam vielmehr geht ihre Bekehrung vor sich. Unmittelbar nach ihrer Empörung, als sich der Großmeister und der Chor entfernt haben und die Aufrührer allein unter sich sind, kommen einige zur Einsicht über ihr Verhalten. Ohne Zutun la Valettes von selbst, wie das an verschiedenen Stellen früher verlangt war, kommen sie zur Erkenntnis ihres Fre-

vels. So werden die Meuterer schon jetzt unter sich uneins und zweifelhaft. Ein äußerer Umstand verstärkt ihre Bedenken: es ist die Festnahme Montaltos in ihrer Mitte, dessen Verrat ihnen St. Priest mitteilt. So hat die Umwandlung der Ritter schon begonnen, als das seit dem alten Plan feststehende Eingreifen la Valettes erfolgt. Aber sein Erscheinen wird hier noch vorbereitet und in der Wirkung erhöht durch Benutzung der Gestalten Castriots und Mirandas, die in Fr. 13 in den Peripetieszenen nicht auftreten. In voller Rüstung kommen beide und neben ihnen ebenso die ganz alten und die ganz jungen Ritter, ohne daß die Meuterer dies Gebaren irgendwie verstehen. Und dann erst tritt der Großmeister unter die schon voller Zweifel dastehenden Ritter und tut seinen großen Entschluß kund. Ohne etwas zu erwidern, folgen die Aufrührer seinem Befehl und treten ab. Ihren Abschluß und ihre Vollendung erhält die Peripetie aber erst in der folgenden Szene zwischen Romegas und dem Großmeister. Hier zeigt sich zuerst beim bedeutsamsten der Gegner la Valettes, wie der Umschwung im Orden ein wirklich vollständiger ist, wie der reine, ideale Sinn der Ritter wieder von neuem aufersteht.

In mancher Beziehung haben in Szenar 18 die früheren Betrachtungen Früchte getragen; das hat diese Erörterung gezeigt. In reicher, freier und wirksamer Ausgestaltung tritt uns hier der Malteserstoff entgegen. Und doch hat Schiller dies Szenar trotz aller seiner Vorzüge nicht vollendet; denn sicher ist hier nicht wie scheinbar bei Fr. 13 ein Schluß verloren gegangen.

Lehrreich ist es, den Gründen nachzuforschen, warum Fr. 18 gleich nach der Peripetie abbricht. Wieder ist hier das Freundschaftsmotiv von Bedeutung. Oben S. 44 und 45 wurde dargelegt, wie die Arbeit an den Maltesern von Fr. 5 an immer mehr zur völligen Ausschaltung des Freundschaftsmotives und des damit enge zusammenhängenden Vaterverhältnisses la Valettes geführt hat. In Fr. 13 + 6 b ist eine Stufe erreicht, wo das erstere ganz fehlt, das letztere zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken ist. Dann kam eine Zeit, wo beide Motive wieder stark hervortraten (vgl. oben S. 45 f.). Wie verfuhr Schiller aber nunmehr? Er machte sich Notizen der verschiedensten Art über den Wert und die Bedeutung beider Motive. Dagegen finden sich nur spärliche Angaben, wie beide mit der Handlung selbst verknüpft werden sollten. In die aufsteigende Handlung zwar ließ sich das Freundschaftsmotiv gut einfügen, und das ist denn auch in Fr. 11 gefunden und in Szenar

18 benutzt: Crequi nimmt an der Empörung hervorragenden Anteil und zwar gerade infolge seiner Freundschaft zu St. Priest. Wie aber weiter die Freundschaft der beiden Ritter auf die Handlung, vor allem auf die Peripetie zurückwirkt, darüber findet sich in den von No. 8 bis 18 stehenden Fragmenten nichts. Noch schlimmer steht es mit dem Vaterverhältnis. Daß es für die Handlung wichtig sein soll, wird wohl gefordert; wie das geschehen kann, wird nicht angedeutet. In Fr. 11 (K. 28, 15) heißt es: „la Valette hat zu kämpfen . . . . . c) mit der Vaterliebe.“ Da fragt man sich: wie kann das denn im Stück hervortreten, da niemand um die Vaterschaft la Valettes weiß und Monologe auch nicht vorkommen? Diese Unklarkeit bleibt bis zu Fr. 18. In Fr. 15 (K. 35, 12 f.) wird zwar wieder auf das Vaterverhältnis hingewiesen, aber es wird betont, daß man das Opfer erst in der Folge erfahre. Wenn das aber der Fall ist, so liegt auf der Hand, daß es für den Umschwung im Orden ohne Bedeutung ist. Die einzige Andeutung einer anderen Auffassung, die wohl vor Fr. 18 fällt, findet sich am Schluß von Fr. 16 (K. 37, 5 f.). Hier wird gefragt: „Ist es vielleicht gut, daß er (la Valette) seinen Sohn hingibt mit Freiheit und v o r der Meuterei — daß diese Handlung von ihm die Ritter besiegt?“ und diese Frage wird bejaht. Aber diese Bemerkung scheint, worauf wir schon hinwiesen, nur ein flüchtiger Einfall gewesen zu sein; so viel steht jedenfalls fest: sie blieb für Fr. 18 ohne Einwirkung. Schiller war sich, als er diese Notiz niederschrieb, sicher nicht klar darüber, daß er damit den alten Plan, wie er sich von Fr. 5 über 13 entwickelt hatte, stark veränderte. Indem er Szenar 18 entwarf, ließ er sich noch ganz von der alten Idee beherrschen, soviel auch im einzelnen verbessert wurde. Erst nachdem er den Plan bis zur Peripetie geführt hatte, erkannte er die Schwierigkeit und brach das Szenar ab.

Denn allerdings war ein Schluß des Dramas ohne Benutzung des Sohnesopfers la Valettes nicht möglich, wie ja auch in Fr. 13 + 6 b dies Motiv noch am Schluß hervortritt, so wenig es auch vorher benutzt ist. Sollte doch erst durch die Hingabe des eigenen Sohnes der Großmeister seine volle Größe im Orden zeigen, und erst dadurch konnte seine stoische Gestalt auch menschliche, tragische Züge erhalten. Und durch die Nachricht vom Tode St. Priests sollte ja nach der Katastrophe erst der Orden zu seiner vollen Reinheit, zur höchsten idealen Gesinnung geführt werden. Das Stück sollte schließen mit der Gruppe, da der Großmeister,

dessen Vaterherz eben durch den Schmerz über den Tod des Sohnes schwer erschüttert worden ist, alle seine Ritter umarmt und jetzt, da er nicht mehr Vater seines Sohnes sein kann, umsomehr als Vater aller Ritter erscheint. So tritt am Schluß des Dramas neben der erhabenen Steigerung des Heroismus auch eine erschütternde Tragik in ihr Recht ein. Aber dieser ganze Schluß des Dramas, wie er in seinen Grundzügen schon früh feststand, paßte nicht zu den Voraussetzungen von Fr. 18. Hier ist die Lösung des dramatischen Konflikts schon völlig durchgeführt, ehe das Sohnesopfer la Valettes überhaupt nur angedeutet ist. La Valettes heldenhafte Selbstaufopferung ist es, die vor allem die Ritter zu ihrer Pflicht zurückführt. Und die Szenen, in denen der Umschwung des Stückes vor sich geht, sind von solcher dramatischer Wirkung, daß das dann folgende Sohnesopfer la Valettes vollständig ohne Bedeutung sein würde. Es würde als bloßes Anhängsel erscheinen, da es sich ja auch nicht mit Notwendigkeit aus der vorhergehenden Handlung ergäbe. Diese lose Verknüpfung des Kernes der Katastrophe, in dem aber die tragische Wirkung des Stoffes in der Hauptsache enthalten war, mit der Peripetie mußte Schiller gleich nach der Niederschrift der Peripetieszenen auffallen, und so erklärt sich der fehlende Schluß von Fr. 18[1]).

Will man sich an der Hand von Fr. 18 ein Bild des ganzen Stückes machen, so ist eines zu beachten: man darf nicht das spätere Szenar 20 benutzen und daher das in 18 Fehlende ergänzen. Das führt zu einem falschen Bilde, wie es Bellermann (Schillers Dramen, 3. Aufl. 3. Band S. 211) gibt. Man muß vielmehr auf die früheren Pläne (Fr. 5 und 6 b) zurückgehen. Wie dort kann sich in Fr. 18 die Vaterschaft la Valettes erst am Schluß des Stückes enthüllen. Das Sohnesopfer ist in allen diesen Bruchstücken eben nicht der „Pivot“ des Stückes, „der Punkt, auf den die Handlung zueilt und durch den sie gelöst wird“.

Die Bedeutung des Sohnesopfers war immer in dem Plane eine recht zweifelhafte. Nachdem durch andere Momente die Läuterung der Ritter vorbereitet war, sollte am Schluß des Dramas der Orden erst zu der wahrhaft heroischen Begeisterung entflammt werden, die er für seine hohe Aufgabe nötig hat. Sicher ein schöner Gedanke! Er war aber schwer in einer Handlung zu verkörpern. In keinem der vollständigen früheren Pläne tritt er rein hervor. Ganz bedeutungslos aber wird das Sohnesopfer am Schluß,

1) Vgl. auch Kettner, Säkularausgabe Bd. 8 S. 193.

sobald der Orden wie in Fr. 18 schon vorher in seiner ganzen Reinheit und Hoheit wiederhergestellt ist.

Ausgeführte Szenen.

Wie ernstlich Schiller im Jahre 1801 an die Vollendung der Malteser dachte, beweist auch der Umstand, daß er im Sommer oder Herbst dieses Jahres daran ging, die ersten Szenen in Versen auszuarbeiten. Es sind dies in Kettners Ausgabe Fr. 23 bis 26. Früher als 1801 können diese Bruchstücke nicht fallen, da sie sämtlich der Romegasstufe angehören. Später sind sie auch nicht entstanden. Denn einerseits ist für spätere Zeit keine längere Beschäftigung mit den Maltesern bezeugt; andererseits haben wir ein Zeugnis, daß im Jahre 1801 die erste Szene in Versen vorlag. Schiller las sie Körner während seines Besuches in Dresden im August 1801 „in Jamben" vor [1]). So haben wir diesem Jahr, das für die Malteser überhaupt günstig war, auch die Verse zu danken.

Allerdings liegt kaum eine einzige Szene ganz vollendet vor. Am weitesten ist die Streitszene des Eingangs gefördert, dann finden sich Ansätze zum Eingreifen des Chors in den Streit und zum ersten Chorlied. Ganz kurz ist der Inhalt der ersten Szene schon angegeben im Szenar 18 (vor Szene I). In Fr. 23 werden zunächst alle Punkte aufgezählt, die in ihr berücksichtigt werden sollen. Auf der zweiten Seite von Fr. 23 folgt dann der erste Versuch, den Auftritt in Verse zu bringen: Romegas und Biron geraten in heftigen Zwist wegen der griechischen Gefangenen. Der zweite Teil der Szene, da von beiden Seiten Ritter zu Hilfe eilen und die Zungen sich in den Streit mischen, ist im ersten Entwurf nur in Lottes Abschrift erhalten und von Kettner in den Anmerkungen auf S. 277 wiedergegeben. Beide Teile in ganz umgearbeiteter und viel vollkommenerer Gestalt enthält Fr. 26; die stichomythische Folge der Verse zeigt den antikisierenden Charakter des Stückes.

Der Streit um die Griechin sollte durch das Auftreten des Chores und das erste Chorlied unterbrochen werden. Der Inhalt dieses Chorliedes, schon früher angedeutet (K. 17, 23 f.), fehlt im Text von Szenar 18. Hier greift der Chor sogleich in den Streit ein (K. 41, 14 f.). Aber in den Marginalien wird das Chorlied

1) Urlichs, Charlotte von Schiller und ihre Freunde 3, 54; angeführt von Kettner. Ueber die Handschriften von Fr. 23—26 vgl. unten S. 67 Anm. 2.

schon ausführlicher skizziert (K. 41, 31 f.). Diese Gedanken sind benutzt und erweitert im Prosaentwurf des Liedes in Fr. 24, dessen Randnotiz schon Ansätze zur Versifizierung zeigt. Die erste und einzige Skizze des Liedes in Versen steht am Schluß von Fr. 26. Nur in Prosa ist die dann folgende Szene, in der der Chor in den Streit eingreift, erhalten (Fr. 25); ihr Inhalt schließt sich an Szenar 18 an (K. 41, 14 f.).

Nur dies wenige wurde von den Maltesern der Ausführung nahe gebracht, und dies liegt daran, daß um dieselbe Zeit die Bedenken auftauchten, die zum Abbruch von Szenar 18 führten. So griff Schiller darauf bald zur Braut von Messina. Dies Stück, dessen Entstehungszeit in die Nähe der ausgeführten Szenen der Malteser fällt, berührt sich an mehreren Stellen mit diesen Bruchstücken. Die große Eingangsszene der Malteser ist nahe verwandt mit der großen Streitszene zu Beginn des zweiten Aktes der Braut von Messina. Dort steht Irene als stumme Person zwischen den streitenden Zungen des Ordens, hier ähnlich Beatrice zwischen den beiden feindlichen Chören. Auch wörtliche Anklänge finden sich. In den Maltesern heißt es (K. 59, 6 f.): „Wie des Hagels unendliche Schloßen . . . . steigen Völker aus den donnergeladenen Schiffen, aus einer Wolke von Heidenstämmen.“ Der Wortklang dieser Stelle wirkte bei Schiller nach, als er in der Braut von Messina schrieb (V. 243 ff.): „Aus des Hagels unendlichen Schloßen, aus den Wolkenbrüchen zusammengeflossen usw.“ Diese und andere Uebereinstimmungen[1]) sind natürlich von Schiller nicht beabsichtigt, wie es auch verkehrt wäre, daraus zu schließen, er habe auf die Vollendung der Malteser bei Abfassung der Braut von Messina verzichten wollen. Vielmehr wurde nochmals ein ernster Versuch gemacht, die Schwierigkeiten des Stoffes zu bewältigen, wie im folgenden Abschnitt dargelegt werden soll.

IV. Versuch einer völligen Umgestaltung der Peripetie.

Zum letzten Male beschäftigte sich Schiller mit den Maltesern nach Vollendung der Braut von Messina im Jahre 1803. Aus dem März dieses Jahres frühestens stammt die Rollenbesetzung im Personar von Fr. 18 (vgl. oben S. 56). Auf den März 1803 führt auch die einzige Briefstelle über den Stoff aus dieser Zeit, in der

1) Einiges der Art bietet noch Roedder, Selbstanleihe und Wiederholung in Schillers dram. Nachlaß im Journal of English and German philology Bd. 8 (1909) S. 345; vgl. dort auch S. 336, 341, 342, 344 und 347.

Schiller an Goethe schreibt, „er habe seine alten Papiere über die Malteser vorgenommen und es steige eine große Lust in ihm auf, sich gleich an dies Thema zu machen. Das Eisen sei jetzt warm und lasse sich schmieden“ (Jonas VII, 20).

Die ganze Arbeit in dieser Periode geht darauf aus, eine neue Peripetie zu finden, weil es Schiller ja im Jahre 1801 nicht geglückt war, das Punktum saliens zu finden. Da der tragische Ausgang des Stückes, der Tod der Ritter auf St. Elmo, insbesondere des Sohnes la Valettes, feststand, so handelte es sich darum, eine Peripetie zu gewinnen, aus der diese Katastrophe mit Notwendigkeit sich ergab. So versucht Schiller nunmehr, das Sohnesopfer enger mit der Handlung zu verknüpfen. Indem der Sohn St. Priest mehr hervortritt, gewinnt auch sein Freund Crequi größere Bedeutung, so daß auch dem Freundschaftsmotiv zugleich ein breiterer Raum gegönnt wird.

Noch im Herbst oder Winter 1801 hat Schiller die neue Arbeit begonnen. Gleich nachdem er erkannt hatte, daß er in Szenar 18 einen Irrweg betreten habe, ist er entschlossen an die Umformung gegangen. Er stellt zuerst die Aufgaben fest, die noch zu erfüllen sind. Dies geschieht in Fragment 17.

Fragment 17

kann nicht vor Fr. 18 gestellt werden, wie dies in Kettners Weimarer Ausgabe geschehen ist[1]); denn gerade die Punkte, die in Fr. 17 neu gewonnen werden, sind in Szenar 18 nicht benutzt. Kettner hat denn auch seine Anordnung später richtig gestellt. In der Säkularausgabe von Schillers Werken läßt er die letzten Fragmente so aufeinander folgen: 18, 17, 22, 21, 20[2]).

1) Kettner folgen darin Bellermann, Kutscher und Witkowski.

2) Wenn Kettner alle diese Fragmente ins Jahr 1803 setzen möchte (Säkularausg. Bd. 8 S. 193), so trifft das für Fr. 17 nicht zu, das zwar später als Fr. 18, aber noch im J. 1801 entstanden ist. Das zeigt das Papier von Fr. 17; es ist dasselbe wie bei den ausgeführten Szenen Fr. 23, 24, 25, 26, nämlich gelblich-weißes Konzeptpapier, Folio, Wssz. IGH und auf dem zweiten Blatt sächsisches Wappen. Die ausgeführten Szenen fallen aber noch ins Jahr 1801 (vgl. oben S. 65). Das nämliche Papier findet sich im Warbeck bei Fr. 3 (pagin. 21—24), 4 (p. 83—85), 16 (p. 93—96) und bei einem Bogen von 18 (Handschrift A, pag. 103—106). Für das jüngste dieser Warbeckfragmente wird durch eine Randnotiz die Entstehung Ende des Jahres 1801 bewiesen (Kettner, Pförtner Festschrift 1893 S. 27). Sonst finden sich dieselben Foliobogen im dramatischen Nachlaß nur noch bei der Gräfin von

In Fr. 17 werden zuerst die beiden noch zu lösenden Aufgaben angegeben: „Zwei Aufgaben sind noch zu lösen: 1. der würdigste und treffendste Gebrauch von dem Motiv der Liebe der beiden jungen Ritter in seinem ganzen Umfang 2. ein handelndes Motiv, wodurch la Valette die Empörung dämpft und unter den Rittern rein, groß und gerechtfertigt dasteht.“ Die zweite Aufgabe wird zuerst gelöst und zwar wird das Punktum saliens jetzt folgendermaßen bestimmt: „der Pivot des ganzen Stückes ist, daß la Valette durch das strenge Gesetz, das er durchsetzt, selbst am schmerzlichsten leidet, daß er seinen Sohn hingibt.“ Zur handelnden Tat, wodurch la Valette die Empörung dämpft, wird das Sohnesopfer erhoben. Nachdem dies festgestellt ist, geht Schiller näher auf die Frage ein, wie das neue Motiv im Stücke wirksam sein soll. Im früheren Teil der Handlung soll zwar St. Priest nicht auftreten, aber durch Crequis Leidenschaft wird stark auf ihn hingewiesen. Schiller weicht von den früheren Plänen, auch von Fr. 18, jetzt vor allem darin ab, daß er die Vaterschaft la Valettes nicht erst am Schluß des Stückes bekannt werden läßt. Er verfolgt die Rolle St. Priests durch das ganze Stück. Zu Beginn der Handlung weiß außer la Valette niemand etwas über das Verhältnis zwischen diesem und St. Priest. Im Verlauf der Handlung soll zuerst der Chor aufgeklärt werden; wo und wann dies geschieht, bleibt noch zweifelhaft. Später erfährt St. Priest, daß der Großmeister sein Vater ist, und der Jüngling wird dadurch zu einem herrlichen Heroismus angespornt. Erst auf der Höhe der Handlung während der Meuterei soll vor dem ganzen Orden die Vaterschaft la Valettes offenbar werden. „Die aufrührerischen Ritter, die schon durch Montaltos entdeckte Verräterei und la Valettes mächtige Worte zerknirscht sind, erfahren nun das ganze Geheimnis von dem Chor und überraschen den Großmeister in dem tête à tête mit seinem Sohne, eben wie es die größte Bewegung erreicht hat. Indem sie gerührt seiner Weisheit und Tugend Gerechtigkeit widerfahren lassen, verlangen sie, daß S. Priest von St. Elmo zurückbleibe, und jeder andere will für ihn hinübergehen. Edler Wettstreit . . . . . Die zwei Freunde.“

Umformung des Szenars 18.

Die Aenderungen, wie sie in Fr. 17 verlangt werden, hat Schiller, als er im Frühjahr 1803 von neuem die Malteser in An-

Flandern (Fr. 2, 3, 4), deren Plan Schiller seit 4. Juli 1801 vorgenommen hat (Säkularausg. Bd. 8 S. 263 unten).

griff nahm, zunächst ins ältere Szenar 18 eingetragen und zwar auf die frei gebliebenen Hälften der Seiten (vgl. oben S. 56 f.). Kettner bringt diese Zusätze auf S. 43, 44, 45, 46 und 49 als Anmerkungen.

In diesen Randbemerkungen ist mit Absicht auf eine Aenderung des Planes in bestimmter Richtung hingearbeitet. Denn fast alle Zusätze beziehen sich auf ein stärkeres Hervorheben Crequis und St. Priests. War in Fr. 17 schon darauf hingewiesen, der Chor solle früher als die andern die Vaterschaft la Valettes erfahren (K. 38, 17), so nimmt die Marginalnotiz zu Szene VII (K. 44, 37) diese Andeutung, allerdings zweifelnd, auf. Wie es in Fr. 17 verlangt wird (K. 38, 19), tritt St. Priest erst spät auf, um so schärfer aber weist Crequis Leidenschaft auf ihn hin (K. 45, 31). Ja, der ganze Orden nimmt Partei für St. Priest gegen den Großmeister (K. 46, 24 ff.). Natürlich kann jetzt St. Priest nicht mehr als Günstling (oder Anverwandter) des Großmeisters wie in Sz. XI (K. 46, 14 f.) gelten. Gerade darauf beruht die Tragik, daß der Großmeister aufs schmerzlichste den Tod des Sohnes empfindet, daß aber der Orden nicht das Geringste von der Verwandtschaft zwischen beiden ahnt; eine Handlung des höchsten Pflichtgefühls ihres Meisters halten die Ritter gerade für einen Akt höchster tyrannischer Willkür (K. 46, 24 ff.).

Die großen Abweichungen in den Peripetieszenen, die durch das starke Hervorheben des Vaterschaftsverhältnisses la Valettes nötig waren, sind in Szenar 18 nicht nachgetragen. Das war wohl auch in Zusätzen schlecht möglich; die Szenen mußten ja ganz neu geordnet werden. Den Beginn dieser Arbeit stellt wohl Fr. 19 dar, ein Bruchstück eines Szenars, das 21 Szenen enthielt und dann abbrach. Daß das Szenar zwischen 18 und 20 gehört, ist sicher (vgl. Kettner Vjschr. a. a. O. S. 562 und Weimarer Ausgabe in den Anm. S. 275). Enge schließt sich Fr. 19 an 18 an. Sz. 8—11 sind genau gleich VII—X. Doch die folgende Szene XI ist hier in drei Auftritte (12—14) zerlegt, um so mehr Raum für das Freundespaar zu gewinnen. Doch vor der Peripetie selbst hört die Szenenfolge auf.

Schiller überlegte genau alle Momente, die für die neue Peripetie berücksichtigt werden konnten. In dem späteren Teile von Fr. 12 (K. 30, 11 f.) hat er sich alle Punkte noch einmal notiert, die die Ritter zur Erkenntnis bringen [1]). Nicht nach

1) Auch was später (Fr. 20) keine Verwendung fand, ist hier erwähnt.

der Folge der Szenen sind die einzelnen Punkte geordnet, sondern zum Teil willkürlich, dann auch nach den hervortretenden Gegensätzen.

Das letzte Szenar des Stückes.

Wie das Fragment 13 + 6 b ist Fr. 20 ein vollständiges Szenar, nach 1797, um welche Zeit Fr. 13 + 6 b entstand, das einzige. Wie in dem ältern Szenar ist auch hier der Inhalt der Szenen nur in knapper Form angegeben. Die Auftritte sind zwar durchgezählt, aber zugleich ist auch die Einteilung in vier Akte bezeichnet [1]), ähnlich wie im Hamburger Theatermanuskript der Braut von Messina.

Szenar 20 schließt sich im allgemeinen enge an Fr. 18 an. Auch Fr. 13 + 6 b ist benutzt: so ist hier der Ingenieur Castriot eingeführt in Szene 9, die Sz. 11 in Fr. 13 entspricht. In Fr. 18 ist die Stellung Castriots unklar; außer im Personar ist er nur noch in der Peripetie erwähnt (Szene XVII b).

Ganz umgearbeitet sind gemäß dem veränderten Plan des Stücks die Peripetieszenen. Schon in den beiden ersten Akten treten Crequi und St. Priest stark hervor. An den Stellen, wo sie schon in Fr. 18 in die Handlung eingriffen, ist ihrer Rolle noch mehr Raum gewährt worden, so in Szene 7 (= V in Fr. 18) und 14 (= XI). Statt der Szenen X und XI des älteren Szenars stehen hier vier Szenen (Sz. 12—15), in denen allen die beiden Freunde den Mittelpunkt bilden. Die schöne Episode des verwundeten Ritters (Sz. X in Fr. 18), die geeignet war, das Interesse von dem, was jetzt die Hauptsache war, abzuwenden, ist gestrichen. Ganz anders als in Fr. 18 erfolgt der Umschwung der Ritter (Sz. 21—26). Drei Punkte führen ihn herbei: 1. die Entlarvung des Verräters Montalto, 2. la Valettes Entschluß, mit seinem Sohne Elmo zu verteidigen, 3. die Unterredung mit Romegas [2]). Voraussetzung für den zweiten Punkt ist, daß la Valette sich schon vorher, etwa in Auftritt 20 oder hinter der Szene unmittelbar vor Auftritt 23 seinem Sohne zu erkennen gegeben hat. Die Ritter erfahren dann in Szene 24 den Sachverhalt. Das Erscheinen Mirandas, Castriots, der ganz alten und der ganz jungen Ritter in Waffen auf der Höhe

1) Nicht 5, wie z. B. in Fr. 5 angenommen ist.

2) Die Peripetie geht nicht ganz so vor sich, wie es in Fr. 17 angegeben war (K. 39, 17 f.). Das liegt daran, daß dort die Romegasszene nicht erwähnt ist, vielmehr nach dem Abgang der Ritter ein tête à tête zwischen la Valette und St. Priest angenommen wird.

der Handlung (Fr. 13 Szene 16; Fr. 18 Szene XVII b) in feierlichem Aufzuge ist ganz aufgegeben [1]). Schiller trug kein Bedenken, Szenen von erhabenem Schwung der dramatischen Einheit zum Opfer zu bringen. Dafür bot die neue Peripetie in ihrem tiefen tragischen Gehalt Ersatz. Den zerreißenden Schmerz des Vaters und zugleich ein herrliches Freudengefühl an der heroischen Gesinnung des Jünglings (K. 38, 5 f.), daneben aber auch die notwendig aus dem tiefsten Innern hervortretende Reue und Umstimmung der Ritter sollte diese Szene verkörpern.

Bei Fr. 20 hat Schiller, abweichend von Fr. 18, nicht gezaudert, auch den letzten Akt anzufügen; schien er sich ja hier aus der Peripetie mit Notwendigkeit zu ergeben. Aber obgleich er sich nicht auf Fr. 18 stützen konnte wie bei den ersten Akten, ist er auch bei der Skizzierung dieses Aufzuges ebenso kurz verfahren wie im ganzen Fr. 20. Doch können wir uns ein gutes Bild dieses Aktes machen, wenn wir die Angaben der älteren Entwürfe berücksichtigen.

Die Szene 26 bringt am Schluß den Abschied der Ritter von St. Elmo von den übrigen (vgl. oben S. 23); das Abendmahl ist nicht besonders erwähnt, aber wohl festgehalten. Der Orden steht jetzt wieder in seiner ganzen Reinheit da (K. 10, 23 f. 12, 12—16; 2. 31), und das Chorlied (Szene 27), eines der ältesten Stücke des Planes (K. 2, 27—30; 12, 17), preist den idealen Sinn der Ritter. Zur folgenden Szene finden sich im Früheren keine Andeutungen, aber ihr Inhalt ist klar: la Valette in seinem Schmerz über den Tod seines Sohnes und so vieler tapferer Ritter will nachträglich noch zu ihnen hinübergehen, er will nicht müßig und in Sicherheit sein, während jene in Todesgefahr schweben. Wie bei Vertot der Großmeister mehrmals einen solchen Entschluß kund tut, aber jedesmal an der Ausführung gehindert wird (vgl. oben S. 23), so wiederholt er auch bei Schiller hier diesen Gedanken, dies Mal aber unter ganz andern Umständen als in Szene 24. Wenn jedoch la Valette durch die höheren Pflichten für den ganzen Orden abgehalten wird, an den Platz zu gehen, wo er am liebsten stände, so verhält es sich anders bei Crequi. Je ungewisser unterdes das Schicksal der in Elmo Eingeschlossenen geworden ist (Sz. 29), um so erregter ist er, und seine Leidenschaft treibt ihn, unter Verletzung des Ordens-

1) In Sz. 18 geht die Bitte des Chores wohl dahin, die Verteidigung von St. Elmo mit übernehmen zu dürfen, wie in Sz. XV von Fr. 18. Dies Anerbieten hat jetzt nicht mehr die Bedeutung für die Peripetie wie früher.

gesetzes zu seinem Freunde zu fliehen (K. 11, 30 f. 17, 13 f.). Bald darauf nehmen die Türken St. Elmo im Sturm, und der Halbmond flattert oben (Szene 31). Nicht mehr wie im alten Plane (vgl. oben S. 23 und 24) spielen sich die Schlußszenen bei den Leichnamen der gefallenen Ritter ab, die das Meer herübergebracht hat; auch trifft nicht mehr zum Zeichen des äußern Erfolges am Ende die spanische Flotte ein (K. 10, 19 f.). Es genügt jetzt als einzige Nachricht von den Gefallenen die Erscheinung des edlen Griechen Laskaris, an einer früheren Stelle zugleich als „Symbol der Folgen" bezeichnet (vgl. oben S. 47). Und den Schluß bildet der Auftritt des Großmeisters inmitten seiner Ritter, da er, der den eigenen Sohn verloren hat, sie alle als seine Söhne umarmt (oben S. 24).

Neue Bedenken gegen die Durchführung der Handlung.

Die jüngsten Fragmente, 21 und 22, sind zwei Einzelblätter, Großfolio, dünnes bläuliches Papier. Wasserzeichen J. Honig u. Zoonen. Dasselbe Papier findet sich in den ausgearbeiteten Szenen des Warbeck (zwei Blätter der Handschrift R, pagin. 87, 88, 89, 90; in Kettners Weim. Ausg. S. 181 f.). Mit dem Warbeck beschäftigte sich Schiller im Frühjahr 1803 wieder (Kettner in der Pförtner Festschrift 1893 S. 11 nebst Anm. 5 und Säkularausg. Bd. 8 S. 115). Außerdem ist im dramatischen Nachlaß nur noch das Fragment der Flibustiers auf ein Blatt des nämlichen Papiers geschrieben, nur daß Schiller das Großfolioblatt zu einem Quartbogen gefalten hat, so daß das Format zu den älteren Entwürfen der Seestücke paßte. Von diesem Papier weicht nur im Wasserzeichen ab das Großfolio von Fr. 20 der Malteser und das noch übrige Blatt der Handschrift R des Warbeck (p. 91, 92). Alle diese Bruchstücke fallen in dieselbe Zeit, wohl in die Monate März und April 1803 [1]). Fr. 21 und 22 der Malteser ordne ich, da die Handschriften keine sicheren Merkmale bieten und innere Gründe dafür sprechen, umgekehrt wie Kettner, auch in der Seitenfolge, also pag. 26, 25, 17, 16.

Auch der Plan, wie er in Szenar 20 vorliegt, befriedigte Schiller nicht völlig. Kleine und größere Schwierigkeiten bewogen den Unermüdlichen, nochmals die Arbeit zu überdenken.

Leicht ließen sich die Unklarheiten über den Unterhändler der Türken beseitigen. In den älteren Plänen war es ein Renegat gewesen. An seine Stelle war in Fr. 18 ein alter Christensklav und ein türkischer Herold getreten (vgl. oben S. 53 und 59). Im Jahre 1803

1) In dieser Zeit hat Schiller sowohl für den Warbeck wie für die Malteser ein Schauspielerverzeichnis entworfen, die er beide in ältere Papiere eintrug (K. 145, 21 f. und 40, 11 f.).

hatte Schiller dann aber zu Beginn der Arbeit auch den Renegaten wieder in den Plan aufgenommen und seine Rolle ins Personar von Fr. 18 eingeschoben (vgl. oben S. 56), ohne jedoch die Tätigkeit des Renegaten im Szenar selbst anzudeuten. Auch in Fr. 20 sind die Beziehungen des Renegaten zum Christensklaven unklar und damit auch die Entdeckung der Verräterei Montaltos. Auf der ersten Seite von Fr. 22 (pag. 26) wird jetzt das Auftreten beider und ihre Verbindung mit Montalto genau bestimmt. Das Ergebnis ist dann am Rande von Fr. 20 nachgetragen (K. 51, 36).

Bis zuletzt hat Schiller seine Quelle Vertot zur Hand genommen. Das zeigt die Bemerkung über die edle Tat des Ritters, der den Türken einen falschen Rapport gibt (K. 55, 33 f.). Es ist der Ritter de la Riviere. Er war auf einem Rekognoszierungszug von den Türken gefangen worden, und der türkische General sucht ihn über die Stärke des Ordens und die Befestigung von Malta auszuforschen. Da der Ritter schlechten Bescheid gibt, läßt ihn der Türke foltern. Da erklärt Riviere, wenn man Malta nehmen wolle, so sei es nur an einem Punkte möglich, nämlich beim Posten von Kastilien; dies sei der schwächste Punkt der Befestigung. Als der türkische General sich bald darauf die Befestigungen ansieht, erkennt er sofort, daß der angegebene Punkt einer der best befestigten ist, daß der Ritter ihn also getäuscht habe. Er läßt ihn darauf durch Stockschläge töten. Vertot erzählt diese Begebenheit vor Beginn des Sturmes auf St. Elmo (Bd. IV, 462 f. 465).

An die Betrachtung über türkische Unterhändler und über gefangene Ritter schließen sich Ausführungen über die Ritter von St. Elmo an (K. 56, 4 ff.). Das Bedenken, daß gerade St. Priest unter ihnen ist, wird dadurch beseitigt, daß die Ritter nach bestimmter Ordnung, an der auch der Großmeister nichts ändern kann, ausgewählt worden sind. Von St. Priest greifen dann die Gedanken zu Crequi über, und die ganze zweite Seite des Fragments (pag. 25 = K. 54, 17 ff.) ist gefüllt mit Bemerkungen über ihn und sein Verhältnis zu St. Priest. Wie der Dichter hier zum letztenmal über diese beiden Gestalten, die ihn so lange fesselten, spricht, so sind es auch die eindringendsten und schönsten Worte, die er ihnen hier widmet. Betreffs Crequis erregte es noch Zweifel, daß er nicht von Anfang bei seinem Freunde in St. Elmo war. Bei der Freundschaft, die ihn mit St. Priest verbindet, wäre es natürlich, wenn er St. Priest gefolgt wäre, als diesen die Reihe, dorthin zu gehen, traf. Daß er es nicht tat, ist einfach zu er-

klären; er wollte es, aber es ist ihm von seinem Vorgesetzten abgeschlagen worden.

Fr. 21 scheint auf der ersten Seite (p. 17 = K. 53, 22 f.) an die letzten Erwägungen anzuknüpfen. Die Stellung eines Volontärs (vgl. Miranda) widerspricht nicht der eben verlangten strengen Ordnung (K. 56, 6), da ein fremder Ritter dem Ordensgesetz nicht unterworfen ist.

Dies Fragment halte ich für das jüngste aller erhaltenen Bruchstücke. Und wenn man all die Bedenken sieht, die in ihm Schiller auftauchen, so möchte man vermuten, daß eben diese Schwierigkeiten des Stoffes ihn hier zum Abbruch der Arbeit veranlaßten. An mancherlei nimmt Schiller jetzt Anstoß. Es fällt ihm der mönchische Gehorsam im Stücke auf. Der Streit um die Griechin ist ihm nicht genügend mit der Haupthandlung verknüpft. Es fällt ihm ein, daß Birons Rolle im Stück noch ganz unbestimmt ist. Sein den Stoff immer tiefer durchdringender und nicht leicht zufriedener Geist findet neue Gründe für die Sittenverderbnis im Orden (K. 54, 6 ff.). Neben die früheren Ursachen tritt jetzt auch der Kriegszustand als Motiv für die Ausgelassenheit der Ritter[1]). Hier zeigt sich wieder, wie die Handlung wie in allen Dramen aus der Zeit seines reifen Schaffens aus möglichst weitem Hintergrund hervorwachsen soll.

Viel schwereren Bedenken leiht Schiller auf der andern Seite des Bruchstückes Worte (p. 16 = K. 52, 22 f.). Sie zeigen, daß er mit der Peripetie, wie er sie in Fr. 20 gestaltet hatte, noch immer nicht zufrieden war. Zwei Gründe gegen die Durchführung der Peripetie werden angeführt. Es können sich la Valettes Selbstaufopferung und die Hingabe seines Sohnes schlecht miteinander vertragen. Zweitens ist die Szene zwischen Romegas und dem Großmeister nach der Neugestaltung der Peripetie nicht mehr recht wirksam. Bei der ersten Gestaltung der neuen Peripetie in Fr. 17 (K. 39, 17 f.) wurde der Romegasszene gar keine Erwähnung getan, ihr zuliebe mußte dann aber in Fr. 20 bei der Ausführung der Peripetieszenen von den Angaben des Fr. 17 abgewichen werden (vgl. oben S. 70 Anm. 2). Jetzt drängt sich Schiller die

1) Wenn die Ritter sagen: „Wer weiß, ob wir morgen noch sind, so laßt uns heute noch leben", so erinnert das deutlich an das um dieselbe Zeit entstandene Siegesfest (vollendet am 22. Mai 1803), in dem es am Schluß heißt: „Morgen können wir's nicht mehr, darum laßt uns heute leben!" (angeführt von Kettner in den Anmerkungen zu K. 54, 9).

Notwendigkeit auf, nicht nur diese Szene fallen zu lassen, sondern vielleicht auch die Selbstaufopferung la Valettes. Das waren aber gerade Szenen, die seit langem im Plane feststanden, um die sich Schiller in früherer Zeit viele Mühe gemacht hatte, die im Mittelpunkt der Handlung standen. Doch es wird der Versuch unternommen, die Bedenken aus dem Wege zu räumen. Kurz und bündig heißt es: „Alles kommt auf die Folge der Situationen an." Und dann geht Schiller daran, sich den letzten Teil der Handlung möglichst deutlich zu vergegenwärtigen. Doch bald bricht die Erörterung ab, ohne zu einem Ergebnis gekommen zu sein; dies Mal für immer.

Ein langer Weg liegt hinter uns. Im Leben Schillers konnten wir bald längere, bald kürzere Zeit den Malteserplan auftauchen, Gestalt gewinnen und wieder verschwinden sehen. Es war nicht unsere Aufgabe, weite Zusammenhänge im Schaffen des Dichters aufzudeckeu. Unsere Arbeit begnügt sich, Schillers Tätigkeit auf einem enge umgrenzten Gebiet zu verfolgen. Um so tiefer konnten wir auf diesem kleinen Felde in die Gedankenwelt des Dichters eindringen. Und wenn wir dabei sahen, wie rastlos er immer wieder die Probleme des Stückes durchdenkt, wie er fast jedesmal die Arbeit fördert und Schwierigkeiten hinwegräumt, wie er sich trotz hoher Vorzüge des Planes nicht mit ihm zufrieden gibt, so weckt das staunende Bewunderung vor seiner nie ermüdenden Schaffenskraft. Und wenn man beachtet, wie oft er zu dem Plane zurückkehrt und ihn jedesmal vollkommener gestaltet, so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß die Malteser, hätte ihren Schöpfer ein längeres Leben nochmals zu dieser Arbeit zurückkehren lassen, heute nicht als Bruchstück vorlägen.

Denn dies sind sie für die Nachwelt geblieben, und daran ändern auch nichts die beiden Versuche, die, gestützt auf die älteren Veröffentlichungen des Planes, gemacht worden sind, das Drama zu vollenden.

Wenig Rühmenswertes ist von der zuerst im Jahre 1884 erschienenen Arbeit Heinrich Bulthaupts zu sagen. Er hat nicht nur den Freundschaftsbund völlig fallen lassen, sondern sogar statt dessen einer Liebe zwischen St. Priest und einer Griechin breitesten Raum im Stück gegeben. Das läuft Schillers Absichten stracks zuwider, der ausdrücklich und öfters die Weiberliebe aus diesem Männerstück hinausgewiesen hat.

Mehr Beachtung verdient das Werk des Stuttgarter Schriftstellers Friedrich Notter, der schon viel früher als Bulthaupt im Anschluß an Schiller, aber doch durchaus selbständig, ja vielfach eigenwillig den Stoff bearbeitet hat[1]). Zwar hat auch er das schwierige Freundschaftsmotiv fallen lassen. Doch hat er im übrigen Schillers Gedanken gründlich überlegt, ehe er die Ausführung versuchte. Vor allem hat er mit aller Liebe la Valettes Stellung zu seinem Sohne und zu Romegas im Stücke dargestellt, und hier sind ihm auch einige schöne Szenen gelungen. Wie Schiller faßt er die Gegnerschaft zwischen Romegas und la Valette nicht als gewöhnliche Feindschaft; vielmehr tritt Romegas als bedeutende und sympathische Persönlichkeit hervor, die wohl begreifliche und entschuldbare Gründe zur Empörung treiben. Der Kenner des Schillerschen Planes wird auch mit Interesse die Darstellung der Vaterschaft la Valettes im Stücke verfolgen; da das Stück keine Chöre kennt, kann der Kampf in la Valettes Brust auch in Monologen hervortreten. Wenn Notters Werk trotz der ernsten Auffassung der Idee des Stücks und trotz einzelner Schönheiten fast unbekannt geblieben ist, so liegt das abgesehen von der schwerflüssigen Sprache an dem Mangel an dramatischer Wirkung, den sein Stück an vielen Stellen zeigt.

So harrt der Malteserstoff noch seines Meisters.

---

1) Die Johanniter, Schauspiel in fünf Aufzügen. Von Friedrich Notter. Stuttgart. Cottasche Buchhandlung. 1865. Notters Persönlichkeit und Schaffen hat kürzlich im Zusammenhang der schwäbischen Literaturgeschichte Herm. Fischer beurteilt (Die Schwäbische Literatur. Tübingen 1911 S. 83 f.).

Anhang.

Kettner hat in seinen Schillerstudien (a. a. O. S. 31) die Reihenfolge der Fragmente in Charlottes Abschrift mit der Folge Goedekes und den Originalen zusammengestellt. Im folgenden geben wir eine Uebersicht über die Fragmente nach der Folge in Kettners Weimarer Ausgabe im Vergleich mit den Originalen und der Abschrift. In der Abschrift sind die Blätter paginiert (1—28), und zwar sind Blatt 3 und 16 Einzelblätter, während je einen Bogen bilden: 1 + 2, 4 + 5, 6 + 7, 8 + 9, 10 + 11, 12 + 13, 14 + 15, 17 + 18, 19 + 20, 21 + 22, 23 + 24, 25 + 26, 27 + 28. Blatt 28 ist unbeschrieben. Das Format der ganzen Abschrift ist Großfolio.

Uebersicht.

Kettner; Originalhandschrift.	Charlotte Schillers Abschrift.
1 und 3 Doppelquartblatt, paginiert 62—65; K. 2, 2–26 fehlt.	Blatt 16.
2 Doppelquartblatt, pag. 34—36.	Bl. 14 b (4 Zeilen) und 15.
4) Nur erhalten K. 7, 9—34 und 10, 9—	Bl. 12 b. 13. 14. K. 10, 9—11, 9 steht
5) 11, 9. Doppelquartblatt, pag. 52—54.	hier nach 7, 34.
6 a Fehlt.	Bl. 18 (Vorderseite, linke Hälfte).
6 b und c Fehlt.	Bl. 18 Rückseite (b linke, c rechte Hälfte).
7 2 Doppelblätter gr. 4°, die äußeren Blätter pag. 37—39, die inneren 31—33.	Bl. 10 a b. 11 a b. 12 a. Falsch abgeschrieben, zuerst Außen-, dann Innenblätter.
8 Zwei Bogen Kleinfolio, Anfang fehlt	Bl. 1. 2 a.
9 Fehlt.	Bl. 22.
10 Kleinfolioblatt (wie 8).	Bl. 2 b. 3 a (nur 6 Zeilen).
11 Foliobogen mit Außenrand.	Bl. 6 b. 7 a.
12 Fehlt.	Bl. 6 a.
13 Fehlt.	Bl. 17.
14 Folioblatt, Konzept, halbgebrochen	Fehlt.
15 Fehlt.	Bl. 20 b.
16 Fehlt.	Bl. 4 a (2. Hälfte) und 4 b.
17 Foliobogen, Konzept mit Außenrand.	Bl. 3 und 4 a (halb).
18 Vier halbgebrochene Foliobogen, es fehlt K. 42, 4—12; 19—21. 47, 6—48, 18.	Bl. 23–27 a.
19 Folioblatt Konzept, Anfang fehlt.	Fehlt.
20 Halbes Großfolioblatt; K. 50, 13—51, 21 fehlt.	Bl. 19. 20 a (8 Zeilen).
21 Großfolioblatt.	Bl. 5 a.
22 Großfolioblatt.	Bl. 5 b.
23 Folioblatt, Konzept.	Bl. 9 a. b.
24 Erhalten nur K. 58, 23—59, 5 und 59, 17—24 (Foliobl. Konzept).	Bl. 21 a.
25 Foliobl. Konzept. 60, 11—14 fehlt.	Bl. 21 b.
26 Foliobogen.	Das 1. Blatt des Originals 7 b, das 2. steht 8 b.
Seite 277, 1—31 Fehlt.	Bl. 8 a.

Lebenslauf.

Ich, Adolf Beyer, kath. Konfession, wurde geboren den 11. März 1883 in Cöln als Sohn des Werkmeisters Hermann Beyer († 1900) und seiner Ehefrau Gertrud geb. Link. Ich bestand die Reifeprüfung zu Ostern 1903 auf dem Gymnasium an der Apostelkirche in Cöln und studierte alte Sprachen, Deutsch und Geschichte von Ostern 1903 bis Ostern 1905 in Bonn, von Ostern 1905 bis Ostern 1906 in Berlin und dann wieder in Bonn. Hier bestand ich die Prüfung für das höhere Lehramt in Preußen am 25. Januar 1908. Meine praktische Ausbildung für den höheren Schuldienst in Seminar- und Probejahr erhielt ich am Kgl. Friedrich-Wilhelms-Gymnasium in Cöln, am Realgymnasium in Dillingen (a. d. Saar) und am Kgl. Realgymnasium in Hechingen. An letzterer Anstalt bin ich seit 1. Oktober 1910 als Oberlehrer angestellt.

Unter den Vorlesungen, die ich während meiner Universitätszeit gehört habe, hebe ich hervor die der Herren Buecheler (†), Erdmann, Franck, Heusler, Roethe, D. Schäfer, E. Schmidt, W. Schulze, Solmsen (†), Wilmanns (†). In meiner Studienzeit war ich Mitglied der deutschen Seminare unter Leitung der Herren Litzmann und Wilmanns in Bonn, Roethe und Erich Schmidt in Berlin.

Besonders viel verdanke ich G. Roethe und W. Wilmanns, durch deren Vorlesungen und Uebungen meine Studien in hohem Maße gefördert worden sind. Prof. Hermann Fischer spreche ich vielen Dank dafür aus, daß er es mir durch seine Beurteilung der vorliegenden Arbeit möglich gemacht hat, an der meinem derzeitigen Wohnort benachbarten Universität die Doktorwürde zu erwerben.